

Université de Montréal

La mémoire de la violence dans le roman africain contemporain

Par

Étienne Ndagijimana

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

**Thèse présentée à la Faculté des études supérieures en vue de
l'obtention du grade de Philosophiae Doctor
(Ph.D) en études françaises**

Octobre 2007

© Étienne Ndagijimana, 2007



PQ

35

U54

2007

v.023

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

La mémoire de la violence dans le roman africain contemporain

présentée par :

Étienne Ndagijimana

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur	: Christiane NDIAYE
Directeur de recherche	: Josias SEMUJANGA
Codirectrice de recherche	: Marie-Pascale HUGLO
Membre du jury	: Silvestra MARINIELLO
Examineur externe	: Aimable TWAGILIMANA State University of New York
Représentante du doyen de la FES : Christiane NDIAYE	

Thèse acceptée le :

SOMMAIRE

Le thème de la violence apparaît dans la littérature africaine moderne dans un contexte de conflit entre le monde occidental et le monde africain. Mais c'est surtout autour de la période coloniale et postcoloniale que le thème du sang va inonder cette littérature. Dès lors, le roman devient un outil privilégié pour la construction et la transmission de la mémoire des différentes formes de violence.

Cette thèse se propose d'étudier comment une œuvre romanesque construit et transmet la mémoire de la violence. Cela revient à examiner comment, à partir des formes discursives déterminées, un auteur parvient à faire du roman un « effecteur » de mémoire, porteur des traces de la violence. Les principes théoriques de la sociologie de la littérature et la démarche comparative ont servi à l'orientation de cette recherche.

Cette étude qui débute par une introduction, comporte cinq chapitres suivis d'une conclusion générale. L'introduction définit l'objet de la recherche, fait l'état de la question et précise la démarche à suivre. Hors mis le premier chapitre, les autres situent le récit dans son contexte sociopolitique pour ensuite déterminer la fonction sociale des personnages et faire une analyse des formes discursives déployées en vue de transmettre la mémoire de la violence. Le premier établit le cadre théorique dans lequel se tissent les rapports entre l'histoire, la mémoire et la littérature. Le second chapitre analyse les traces de la mémoire de la violence dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma à partir du thème de l'enfant-soldat dans les guerres civiles africaines contemporaines. Le troisième chapitre est consacré à *À quoi rêvent les loups*, un récit de Yasmina Khadra, où il est question de la mémoire des atrocités perpétrés en Algérie par la mouvance intégriste. Le quatrième chapitre étudie, à partir de *Cette aveuglante absence de lumière* de Tahar Ben Jelloun, le phénomène de la violence carcérale dans le cadre des bagnes de la mort mis en place par le roi Hassan II du Maroc pour écraser ses adversaires. Le dernier chapitre traite de la question de la mémoire du génocide à travers *Murambi, le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop.

La conclusion générale se présente comme une synthèse de l'ensemble du travail et effectue un rapprochement entre les auteurs au niveau de l'écriture mémorielle de la violence. Elle permet de mettre en lumière les éléments de convergence et de divergence que comportent les ouvrages du corpus. Sur le plan formel, on constate beaucoup de convergences mais aussi une diversité qui réside, non seulement au niveau du contenu, mais surtout à celui du choix et du travail des formes discursives effectués par chaque auteur.

Mots clés : Littérature africaine, mémoire de la violence, guerre, terrorisme, génocide, bague, poétique de la mémoire, univers du roman, Ahmadou Kourouma, Yasmina Khadra, Tahar Ben Jelloun, Boubacar Boris Diop

ABSTRACT

In contemporary African literature, the theme of violence unfolds in the context of the conflict opposing the Western world to Africa. It is mostly during the colonial and postcolonial periods that theme of blood became prominent in African literature. Since then, the novel has become the main tool for the construction of memory related to different forms of violence.

This dissertation proposes to study how a work of fiction can become a valid instrument of the memory of violence. It examines how a writer using specific discursive forms manages to transform the novel into a memory “effector” and a bearer of the traces of violence. Theoretical concepts from the sociology of literature as well as comparative perspectives have guided this research.

This study, which starts with an introduction, consists of five chapters followed by the conclusion. The introduction introduces the object of study, defines the thesis, and specifies the methodology. Except for the first chapter, the other chapters start with a socio-political contextualization of the novel under study, after which the social function of characters is identified and the discursive strategies deployed to transmit the memory of violence are analyzed. The first chapter establishes the theoretical framework through which history, memory, and literature become intertwined. The second chapter deals with the traces of the memory of violence in *Allah n'est pas obligé* by Ahmadou Kourouma. It deals with the theme of child-soldier in contemporary african civil wars. The third chapter is devoted to *À quoi rêvent les loups* by Yasmina Khadra, a novel about the atrocities perpetrated by the islamist movement in Algeria. The fourth chapter, devoted to *Cette aveuglante absence de lumière* by Tahar Ben Jelloun, constitutes a study of prison violence in the penal colonies established by Hassan II, King of Morocco to destroy his adversaries. Finally, the last chapter tackles the issue of the memory of genocide in *Murambi, le livre des ossements* by Boubacar Boris Diop.

The general conclusion forms a synthesis of the whole dissertation and links the authors at the level of writing the memory of violence. Thus, it sheds light on some of the convergences and divergences noticeable in the books of the corpus. At the level of form, we notice a good deal of convergences but also diversity marking not only the content of the works, but mainly the impact of the discursive choices of each author.

Key words: African literature, memory of violence, war, terrorism, genocide, convict prison, poetics of memory, novel's universe, Ahmadou Kourouma, Yasmina Khadra, Tahar Ben Jelloun, Boubacar Boris Diop.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE.....	iii
ABSTRACT.....	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
DÉDICACE.....	ix
REMERCIEMENTS.....	x
 INTRODUCTION.....	 1
 CHAPITRE I LE CADRE THÉORIQUE.....	 13
1.1 Introduction.....	14
1.2 Problématique de la violence et de la mémoire	14
1.2.1 Formes et figures de la violence.....	14
1.2.2 Notion de mémoire.....	18
1.2.2.1 Définition.....	19
1.2.2.2 La mémoire et la trace	21
1.2.2.3 Formes et fonction sociale de la mémoire	25
1.2.2.3.1 Les formes de la mémoire	25
1.2.2.3.2 La fonction sociale de la mémoire	28
1.2.2.4 La dimension ambivalente de la mémoire	31
1.2.3 Mémoire et violence.....	33
1.3 Mémoire, histoire et écriture romanesque	36
1.3.1 Mémoire et histoire	36
1.3.2 Histoire et fiction romanesque	38
1.3.3 Mémoire et écriture romanesque.....	42
1.4 Poétique de la mémoire.....	43

CHAPITRE II LE PRINCIPE DE VIOLENCE COMME FIN

<i>ALLAH N'EST PAS OBLIGÉ</i>	46
2.1 Introduction.....	47
2.2 L'univers du roman.....	49
2.2.1 Le contexte sociopolitique	49
2.2.2. Les personnages et leurs fonctions sociales	53
2.3 Formes et stratégies littéraires de construction et de transmission de la mémoire de la violence	66
2.3.1 Perspective narrative	66
2.3.1.1 L'aspect homodiégétique du récit.....	67
2.3.1.2 L'aspect humoristique du récit	72
2.3.1.3 L'usage des dictionnaires dans la narration.....	74
2.3.2 L'intégration de la mémoire dans l'espace et le temps.....	80
2.3.2.1 La dimension spatiale de la mémoire	81
2.3.2.2 La dimension temporelle de la mémoire.....	86
2.3.3 La représentation des sources et pratiques de la violence.....	89
2.3.3.1 Du tribalisme au cercle vicieux de la violence	89
2.3.3.2 La guerre et la dialectique du banditisme politique.....	99
2.3.3.3 La guerre comme moyen de survie.....	108
2.3.3.4 La violence sous l'emblème du maintien de l'ordre.....	110
2.3.4 L'inscription du corps dans le corps du récit	113
2.3.4.1 Le corps morcelé.....	115
2.3.4.2 Le viol.....	118
2.3.4.3 Le cannibalisme	120
2.4 Conclusion	122

CHAPITRE III LA GUERRE ET LA DIMENSION TRIANGULAIRE DU
TERRORISME

<i>À QUOI RÊVENT LES LOUPS</i>	126
3.1 Introduction.....	127
3.2 Le contexte sociopolitique du roman.....	128
3.3 Les personnages et leurs fonctions sociales.....	132
3.4 Les stratégies poétiques de construction et de transmission de la mémoire de la violence	143
3.4.1 De la combinaison des discours à la multiplicité des voix.....	143
3.4.1.1 Le narrateur dans l'espace de la poly-narration.....	143
3.4.1.2 L'aspect dialogique du roman.....	151
3.4.2 La dimension ironique du discours	158
3.4.3 L'intégration de la mémoire dans l'espace et le temps.....	166

3.4.3.1 L'espace.....	166
3.4.3.2 Le temps.....	171
3.4.4 La description.....	175
3.4.4.1 La description des personnages	176
3.4.4.2 La description de l'espace.....	178
3.4.4.3 Le corps comme support et trace matérielle de la violence.....	183
3.5 Conclusion	197

CHAPITRE IV DE LA PRISON EN TANT QUE LIEU DE MÉMOIRE DE LA VIOLENCE

CETTE AVEUGLANTE ABSENCE DE LUMIERE 200

4.1 Introduction.....	201
4.2 Le contexte sociopolitique du roman.....	202
4.3 Les personnages et leurs fonctions sociales.....	205
4.4 Formes et stratégies littéraires de construction et de transmission de la mémoire de la violence	216
4.4.1 Le narrateur dans l'espace de la polyphonie énonciative.....	216
4.4.1.1 L'organisation narrative du récit.....	216
4.4.1.2 Au carrefour du dialogue et du discours rapporté.....	221
4.4.2 La dynamique intergénérique du récit.....	228
4.4.2.1 Le discours épistolaire	229
4.4.2.2 Le conte.....	231
4.4.2.3 La poésie	232
4.4.2.4 Le récit du rêve et de la rêverie.....	234
4.4.3 L'intégration de la mémoire dans l'espace et le temps.....	239
4.4.3.1 L'espace	239
4.4.3.2 Le temps.....	243
4.4.4 La description.....	246
4.4.4.1 La description des lieux	246
4.4.4.2 La description des personnages	251
4.4.4.3 Le régime alimentaire	254
4.4.5 Le corps comme support et trace matérielle de la violence	257
4.4.5.1 Le corps face à la mort et l'effusion du sang.....	257
4.4.5.2 Le corps face au grand froid et à la torture	258
4.4.5.3 De la dégradation et du pourrissement du corps.....	261
4.5 Conclusion	264

CHAPITRE V	<i>MURAMBI. LE LIVRE DES OSSEMENTS</i> OU LE RÉCIT DE LA MÉMOIRE D'UN GÉNOCIDE.....	267
5.1	Introduction.....	268
5.2	L'univers du roman : le contexte de production de l'ouvrage.....	269
5.3	La fonction sociale des personnages.....	272
5.4	Stratégies littéraires de construction et de transmission de la mémoire du génocide	278
5.4.1	La polyphonie énonciative	278
5.4.1.1	L'organisation narrative du récit.....	279
5.4.1.2	Du discours rapporté au discours transposé.....	282
5.4.1.3	La distanciation ironique	295
5.4.2	La médiation intergénérique	297
5.4.2.1	Le discours épistolaire	297
5.4.2.2	La chanson en tant que lieu de plaintes contre Dieu.....	298
5.4.2.3	Le récit historique	300
5.4.3	L'intégration de la mémoire dans l'espace et le temps	301
5.4.3.1	L'intégration de la mémoire dans l'espace	301
5.4.3.2	L'intégration de la mémoire dans le temps.....	306
5.4.4	La description des personnages.....	310
5.4.5	Le corps comme support et trace matérielle de la violence	314
5.4.5.1	Le corps comme objet de profanation.....	315
5.4.5.2	Des ossements comme marque de la folie meurtrière	319
5.4.5.3	Le corps comme objet d'enfouissement	322
5.5	Conclusion	325
	CONCLUSION GÉNÉRALE.....	329
	BIBLIOGRAPHIE	348

DÉDICACE

À mon épouse, Marie-Françoise UWIMANA ;

À mes enfants:

Espérance HAGENIMANA

Marie-France Annick ABIRAGIYE

Olivier TUYISHIME MUHOZA

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je voudrais rendre grâce à Dieu pour avoir permis l'accomplissement de cette recherche.

La réalisation de cette étude a requis le concours de plusieurs personnes auxquelles j'aimerais témoigner mon estime et ma gratitude.

Mes sincères remerciements s'adressent, en premier lieu, à mes directeurs de thèse, Josias Semujanga et Marie-Pascale Huglo dont la disponibilité, la rigueur scientifique, le soutien et les précieux conseils ont énormément contribué à l'aboutissement de ce travail.

Que mes amis et mes condisciples qui, de près ou de loin, m'ont apporté leur soutien, trouvent ici l'expression de ma profonde gratitude.

De tout mon cœur, je voudrais remercier Espérance, Marie-France Annick et Olivier pour leur patience et le courage avec lequel ils ont supporté mon absence, malgré leur jeune âge. Je présente toute mon affection à mon épouse, Marie-Françoise qui, malgré la distance qui nous séparait, n'a ménagé aucun effort pour créer un climat de quiétude autour de moi.

INTRODUCTION

Problématique et démarche méthodologique

Cette thèse, qui s'articule autour de la thématique de la mémoire de la violence dans le roman africain¹ contemporain, se propose d'étudier dans quelle mesure la littérature est capable de rendre compte des événements violents. En effet, vers la fin du vingtième siècle, la littérature africaine a été marquée par une importante production d'ouvrages romanesques servant d'outils de mémoire sur le génocide rwandais et autres formes de violence. Ainsi, cette mise en fiction de la violence a suscité en nous la curiosité de savoir comment, à partir d'une œuvre de fiction, on parvient à construire et à transmettre la mémoire d'une violence limite et autres atrocités de la guerre.

La question de la violence apparaît comme un défi de taille pour les chercheurs et les responsables politiques dans leur tentative de trouver des solutions viables aux différentes formes de conflits qui déchirent l'humanité. Il s'agit d'un problème qui a toujours attiré l'attention des philosophes, des sociologues, des historiens, des anthropologues, des écrivains et des critiques littéraires, chacun d'entre eux cherchant à savoir le pourquoi et le comment de la barbarie humaine ainsi que ses impacts sur la société. L'un des objectifs généraux des recherches effectuées à ce sujet est de mener une réflexion sur le sens même de la vie et d'examiner ce que nous laisse la mémoire des événements violents.

La deuxième guerre mondiale et le génocide des Juifs ont amené beaucoup de penseurs à se questionner sur le sens de la vie face à la persistance de la violence et à

¹ L'expression « roman africain » désigne ici, à la fois, le roman maghrébin et le roman d'Afrique subsaharienne.

la fragilité de l'homme. Au cours des deux dernières décennies, de nombreux travaux ont été effectués sur la question de la violence et de la mémoire. À titre d'exemple, on peut signaler ceux² de Paul Ricoeur, Reinhart Koselleck, Tzvetan Todorov, Giorgio Agamben et Alfred Grosser. La plupart d'entre eux se sont penchés sur l'Holocauste. Certains chercheurs ont tenté d'expliquer le rôle et le fonctionnement de la mémoire face à l'histoire des événements du passé, en l'occurrence les pratiques violentes qui ne cessent de bouleverser le monde en faisant des pertes considérables en vies humaines et d'énormes dégâts matériels dans tous les coins de la planète. Dans le même sens, Alfred Grosser relate le danger de l'oubli et du négationnisme face à la tragédie d'Auschwitz et à d'autres crimes perpétrés ailleurs dans le monde. À partir de là, il évoque l'importance et la nécessité de la mémoire en faisant ces déclarations : « la mémoire doit conduire à lutter contre les crimes en train de se commettre. Même loin de chez nous. Même s'il y a un prix à payer en termes de commerce ou de sécurité³ ». D'autres chercheurs ont abordé la question de la violence dans la fiction romanesque pour discuter notamment de la capacité de l'auteur à décrire l'indicible et de la fiabilité à accorder à une mémoire des événements faisant objet d'une représentation romanesque. Il s'agit, entre autres, de Charlotte Wardi⁴ et de Michael Rinn⁵.

² Les travaux dont il est ici question sont :

- Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Reinhart Koselleck, *L'expérience de l'histoire*. Paris, Seuil/Gallimard, 1997.
- Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris Arléa, 1995.
- Giorgio Agamben, *Homo sacer III. Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, Paris, Payot et Rivages, 1999.
- Alfred Grosseur, *Le crime et la mémoire*, Paris, Flammarion, 1989.

³ Alfred Grosseur, *Le crime et la mémoire*, op.cit., page de couverture

⁴ Charlotte Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque*, Paris, PUF, 1986.

En ce qui concerne la littérature africaine, beaucoup de recherches ont été réalisées pour explorer les thèmes privilégiés ainsi que le niveau artistique des œuvres. Avant d'en arriver à la thématique de la violence, on peut signaler en passant que la littérature africaine moderne commence peu avant les années trente et comporte trois principales périodes : la période coloniale, la période de la lutte pour les indépendances, la période des indépendances et après. La littérature en question comprend trois principaux genres littéraires : la poésie, le roman et le théâtre. S'agissant du genre romanesque, Pius Ngandu Nkashama⁶ fait une subdivision fondée sur deux grandes étapes, la première étant celle qui va du dix-neuvième au début du vingtième siècle et la deuxième, celle des auteurs africains.

La littérature coloniale est considérée comme la première étape de la littérature africaine écrite, et alimente les débuts du roman africain. Ngandu Nkashama part de l'exemple du Congo Belge pour donner une idée de la mission de cette littérature : « La littérature y relevait, idéologiquement, politiquement, institutionnellement, du projet colonialiste de domination, de soumission, de civilisation, de christianisation et donc aussi d'oppression et d'exploitation, projet dicté par le souverain lui-même, Léopold II⁷ ». La littérature coloniale avait donc pour objectif primordial d'exalter certaines valeurs de la « mission civilisatrice ».

⁵ Michael Rinn, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Delachaux, 1998.

⁶ Pius Ngandu Nkashama, *Comprendre la littérature africaine écrite en langue française*, Paris, Saint-Paul, 1979.

⁷ *Ibid.*, p. 48.

Le temps des auteurs africains connaît trois périodes : Les débuts, autour des indépendances, et après les indépendances. Le roman africain de la période qui précède la lutte pour les indépendances est marqué par la nostalgie des valeurs de l'Afrique précoloniale, c'est-à-dire l'attachement aux traditions. Autour des indépendances, l'écriture romanesque tourne autour du conflit qui oppose le monde africain et le monde occidental, le colonisé et le colonisateur. Selon Ngandu Nkashama :

Ces antagonismes et tensions entre les deux communautés vont entraîner, de la part du Blanc, brutalités, complexe de domination, brimades, répressions ; de la part du Noir, haine profonde, mépris du monde du Blanc, donc également repli sur soi, et surtout une certaine angoisse existentielle qui peut aboutir à un anéantissement⁸.

L'aventure ambiguë de Cheik Hamidou Kane illustre bien ce thème. Un autre thème qui va se développer à cette époque est le conflit entre la tradition et le modernisme fondé sur la théorie du progrès. Il s'agit d'un choix à faire entre la construction « d'une Afrique nouvelle » et l'exaltation des anciennes valeurs du passé qui, pour le romancier de cette époque, constituent un handicap pour le développement. *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma est l'un des romans qui semblent condamner cette fidélité aveugle aux traditions.

La période d'après les indépendances est marquée par la cessation de l'engagement collectif qui consistait à condamner violemment les pratiques néfastes du système colonial. Le thème de l'angoisse existentielle va apparaître chez de nombreux romanciers comme Mudimbe dans son ouvrage *Entre les eaux*. Ce thème

⁸*Ibid.*, p. 50.

fondé sur la misère croissante du peuple africain va susciter une mise en question de « l'âge d'or » des indépendances. Le thème de la révolte et de la violence va réapparaître dans le roman africain, cette fois-ci contre la classe dirigeante africaine, pour qui l'indépendance n'a été qu'un moyen de se substituer à l'ancien colonisateur afin de prendre la relève de la politique d'exploitation et d'oppression vis-à-vis du peuple. Quelques exemples de ces romans sont *Le Mandat* d'Ousmane Sembène et *Le devoir de violence* de Yambo Ouologuem. Certains romanciers vont faire une mise en fiction des exactions et des crimes perpétrés par la classe dirigeante. À titre d'exemple, on peut citer *À quoi rêvent les loups* de Yasmina Khadra et *Cette aveuglante absence de lumière* de Tahar Ben Jelloun.

Concernant les études critiques en rapport avec la question de la violence dans la littérature africaine, on peut préciser qu'elles ont exploité essentiellement le thème de l'engagement littéraire sous forme de révolte et de dénonciation des abus du système colonial. Il sera également abordé dans les romans qui dénoncent les exactions des dictatures africaines. C'est le cas de *Comprendre la littérature africaine écrite en langue française* de P. Ngandu Nkashama⁹ et *L'engagement des écrivains africains noirs de langue française* de Francis Anani Joppa¹⁰.

S'agissant de la question de la mémoire, depuis la deuxième moitié du vingtième siècle, l'écriture romanesque a été, pour bon nombre d'écrivains africains,

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Francis Anani Joppa, *L'engagement des écrivains africains noirs de langue française*, Sherbrooke, Naaman, 1982.

un médium privilégié de transmission de la mémoire de la violence. De prime abord, le problème ici posé concerne le sens d'une mémoire fondée sur le médium de la fiction. En d'autres termes, en tant qu'œuvre de fiction, le roman est-il capable de restituer le réel ? Peut-on décrire ce que Charlotte Wardi appelle « l'impensable et l'indicible »¹¹ ? Alors qu'apporte l'écriture romanesque vis-à-vis de l'histoire censée dire la vérité sur la violence ? Qu'est-ce qui reste après le passage des événements violents ? Peut-on esthétiser la violence ? Nous allons répondre à ce genre de questions en analysant un corpus composé de quatre romans africains francophones¹² portant sur la violence. Nous étudierons, donc, comment le roman apparaît comme un médium de transmission de la mémoire de la violence. En d'autres termes, dans quelle mesure l'écriture romanesque permet-elle de transmettre une mémoire de la violence ? Face aux problèmes d'ordre éthique, au caractère fictionnel d'une œuvre romanesque et à la nature indicible de certains événements violents, quelles sont les formes poétiques mises en œuvre par les romanciers africains pour transmettre à l'humanité un héritage mémoriel sur la violence qui a marqué le continent africain durant les dernières décennies.

Pour répondre à cette question, il va falloir étudier comment se présentent, dans notre corpus, les mécanismes de construction et de transmission de la mémoire de la violence. Il sera, par exemple, question d'examiner le statut du corps en tant que

¹¹ Charlotte Wardi, *Le génocide dans la fiction Romanesque*, Paris, P.U.F., 1986, p. 31.

¹² Le corpus est composé de ces éléments :

- Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.
- Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000.
- Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001.
- Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, Paris, Julliard, 1999.

support et trace matérielle de la violence et d'étudier comment sa représentation permet au lecteur d'imaginer et de mémoriser le degré de la violence.

Étant donné la diversité des formes de violence qu'on peut rencontrer dans le roman africain, nous allons nous limiter à une certaine catégorie d'actes de violence : ceux qui occasionnent la perte en vies humaines ou portent atteinte grave à la vie humaine. Deux figures extrêmes de la violence faisant partie de la typologie de Roger Dadoun¹³ sont à la base de cette recherche : extermination et terrorisme. Comme on va le voir au premier chapitre, il est à préciser que ladite typologie comprend trois figures extrêmes de la violence : Genèse, Extermination et Terrorismes. À cet effet, les quatre romans du corpus permettront d'examiner de près ces deux figures extrêmes de la violence.

C'est dans le cadre de la poétique de la mémoire que sera mené ce travail de recherche. Le choix de la méthodologie qui orientera cette recherche repose sur trois principaux concepts : la poétique, la mémoire et la violence. Nous n'envisageons pas de faire une poétique narrative du roman, mais plutôt d'étudier le lien entre la structure poétique romanesque et la réalité historique de la violence. Pour ce faire, notre travail partira de l'hypothèse de Michel Zeraffa, selon laquelle « la littérarité existe en raison même de l'extra-littérarité qu'elle révèle, et qui la révèle »¹⁴. Ce choix de mettre en valeur le discours et le contexte historique est dû au fait qu'il serait difficile d'envisager une étude du phénomène de la mémoire et de la violence

¹³ Roger Dadoun, *La violence : essai sur l'« homo violens »*, Paris, Hatier, 1993.

¹⁴ Michel Zeraffa, *Roman et société*, Coll. Sup., Paris, PUF, 1976, p. 286.

en se laissant emprisonner dans l'analyse du seul texte. Dans ce sens, nous allons nous appuyer sur les considérations théoriques et méthodologiques de Lucien Goldmann¹⁵, Michel Zeraffa¹⁶ et Pierre V. Zima¹⁷, pour orienter le principe de base de notre recherche vers une perspective sociologique. En effet, comme on le verra plus loin, une poétique de la mémoire suppose un rapport entre la structure du texte et les bases historiques qui ont contribué à l'élaboration de ce même texte. Ainsi, pour une meilleure compréhension du texte, il est nécessaire de confronter, dans la mesure du possible, le signifiant linguistique et le contexte socio-historique dans lequel l'œuvre a été mise à jour.

Pour la question de la violence, nous nous pencherons essentiellement sur les différentes formes de l'extermination étant donné que celle-ci constitue la forme de violence prédominante dans le roman africain. La mise en contexte de production de chaque roman s'inscrit dans le cadre de cette volonté d'établir un rapport à l'histoire. Bien que l'approche sociologique ait été choisie pour servir de base méthodologique à notre recherche, dans l'ensemble, la méthodologie à utiliser semble être hybride et éclectique, car elle comporte une variété de perspectives : sociologique, poétique et comparative. L'aspect comparatif constitue le nœud de la conclusion générale, où nous aurons à établir le rapprochement et la confrontation des résultats d'analyse de différents éléments du corpus afin d'en dégager les points de divergence et de convergence sur le plan sémantique et formel.

¹⁵ Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

¹⁶ Michel Zeraffa, *Roman et société*, *op. cit.*

Vu que l'objectif de notre thèse est d'étudier la question de la violence dans le roman africain francophone, le choix de notre corpus a touché en premier lieu les romans africains francophones qui traitent principalement de cette question. La priorité a donc été accordée aux romanciers africains dont les œuvres choisies traitent d'une façon significative de la question de la violence telle qu'elle se présente dans le contexte actuel. Le roman de Boubacar Boris Diop a été choisi du fait que, d'une part, l'auteur est un écrivain très connu et que, d'autre part, son récit, *Murambi, le livre des ossements*, une mise en fiction du génocide rwandais, permet de voir comment la fiction romanesque transmet la mémoire d'une violence limite. Quant au choix d'*Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, il a été motivé par sa particularité de mise en fiction de la violence subie ou perpétrée par les enfants-soldats au Liberia et en Sierra Leone. Par ailleurs, *À quoi rêvent les loups* de Yasmina Khadra a été retenu comme élément du corpus dans la mesure où il permet de voir comment la mémoire d'une guerre civile¹⁸ peut se transmettre à travers le roman. Le choix de *Cette aveuglante absence de lumière* de Tahar Ben Jelloun est dû au fait qu'il permet d'étudier comment le roman construit et transmet la mémoire de la violence carcérale.

En ce qui concerne la subdivision du travail, le premier chapitre, en rapport avec le cadre théorique, va traiter, en premier lieu, de la notion de mémoire et de violence, pour ensuite établir des liens entre les deux concepts. Les trois grandes formes de la violence établies par Roger Dadoun y seront relatées en vue de préciser

¹⁷ Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard Éditeur, 1985.

¹⁸ Il s'agit de la guerre civile d'Algérie.

deux d'entre elles qui cadrent bien avec notre recherche : extermination et terrorisme. Ce même chapitre montrera que les rapports entre la mémoire et la violence se situent plus particulièrement au niveau du déclenchement du travail de réminiscence et de l'imagination, les traces de la violence étant les principaux acteurs de cette opération. D'autres rapports entre différents concepts seront également mentionnés dans ce chapitre afin de mieux expliciter les liens pouvant se tisser entre la réalité historique et la fiction romanesque. On verra que ces liens reposent sur le fait même que le roman est un produit issu d'un mélange de réalité et d'imagination.

Au deuxième chapitre, qui porte sur *Allah n'est pas obligé*, il sera question de mettre en lumière les différentes sources de la violence reliée à la guerre tribale du Liberia et à celle de la Sierra-Leone. On notera que chez Ahmadou Kourouma, la violence se présente comme une voie de conquête du pouvoir pour les maîtres de la guerre et comme un moyen de survie pour ceux qui croupissent dans la misère et qui acceptent d'être au service de ces derniers. Au troisième chapitre portant sur *À quoi rêvent les loups*, on montrera comment la guerre se nourrit des actes du terrorisme. Quant au quatrième chapitre portant sur *Cette aveuglante absence de lumière*, on aura à examiner comment le roman nous présente les abus d'un pouvoir totalitaire fondé sur le principe de la terreur. Le génocide qui apparaît comme la forme la plus radicale de la violence fera l'objet du dernier chapitre qui porte sur *Murambi, le livre des ossements*.

Hormis le premier chapitre, les autres seront concentrés sur l'analyse des mécanismes narratifs mis en œuvre pour construire et transmettre la mémoire de la

violence. Ainsi, on verra par exemple l'importance du choix de la forme du récit, de la représentation du corps, du temps et de l'espace dans la construction et la transmission de la mémoire de la violence. On étudiera, en outre, le rôle des dialogues, des discours rapportés, de la distanciation ironique, de l'intergénéricité et autres techniques narratives déployées pour effectuer cette opération. On verra comment les différentes pratiques littéraires contribuent à la création d'une variété de canaux de transmission de la mémoire de la violence. L'analyse de tous ces éléments nous permettra de montrer que c'est grâce au choix des mécanismes narratifs porteurs des traces de la violence que le roman devient un effecteur de mémoire.

La conclusion générale établira un rapprochement comparatif visant à confronter les résultats obtenus à partir des différents éléments constitutifs du corpus. On pourra étudier éventuellement le rapprochement des techniques discursives entre les auteurs provenant des régions différentes et voir comment la variation ou l'hybridation des formes poétiques contribuent à la création d'une multiplicité de voies de communication et de transmission de la mémoire.

CHAPITRE I

LE CADRE THÉORIQUE

1.1 Introduction

Ce chapitre est consacré à la définition des concepts clés de notre recherche afin de déterminer éventuellement le cadre dans lequel ils sont utilisés. Les rapports entre les différents concepts y seront également présentés pour expliquer comment ils entrent en connexion lors de l'opération de construction et de transmission de la mémoire de la violence. Ainsi, seront définis les liens entre la violence et la mémoire, entre l'histoire, la mémoire et l'écriture romanesque. L'étude de la problématique de la violence et de la mémoire va nous permettre, en premier lieu, de fixer les limites en rapport avec les formes de violence concernées par ce travail. La réflexion sur les liens entre l'histoire, la mémoire et l'écriture romanesque a pour objectif de nous aider, dans la partie analyse, à étudier comment l'écriture romanesque travaille l'histoire pour construire et transmettre la mémoire de la violence.

1.2 Problématique de la violence et de la mémoire

Avant de présenter les diverses définitions de la mémoire et de déterminer les rapports qu'elle peut entretenir avec la violence, nous voudrions exposer les différentes formes et figures de la violence afin d'en préciser celles qui sont concernées par notre étude.

1.2.1 Formes et figures de la violence

Le terme *violence* présente une variété de sens. Son origine étymologique vient du mot latin *vis* qui signifie force, puissance, violence. Il suppose alors l'usage de la force physique ou des armes.

*Le Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*¹⁹ nous propose plusieurs définitions de la violence dont on peut retenir les suivantes :

- Extrême véhémence, grande agressivité, grande brutalité dans les propos, le comportement.
- Abus de la force physique.
- Ensemble des actes caractérisés par les abus de la force physique, des utilisations d'armes, des relations d'une extrême agressivité.

À partir de ces définitions, on a une idée de la diversité des formes de la violence, mais on n'arrive pas à saisir avec précision ses différentes figures. Cela étant, nous ne pouvons pas prétendre aborder la question de la violence sous toutes ses figures, c'est pourquoi, en nous basant sur la typologie établie par Roger Dadoun, il a été nécessaire de nous limiter à une certaine catégorie d'actes de violence.

Dans son essai sur l'« homo violens », Roger Dadoun distingue les formes extrêmes de la violence en trois catégories : genèse, extermination et terrorisme. La partie consacrée à genèse met en exergue la violence qui évoque l'intervention de la puissance divine telle que mentionnée dans Genèse, le premier livre de la Bible, avec le meurtre d'Abel, le déluge du temps de Noé, l'anéantissement par le feu de Sodome et de Gomorrhe, etc. Cette analyse a pour objectif l'illustration de l'origine de la violence et de la nature violente de l'espèce humaine. Au concept d'extermination, qui se caractérise par le principe de quantité en matière de perte en vies humaines, Roger Dadoun accorde les nuances spécifiques suivantes : la guerre, le massacre, le génocide. Selon ses précisions, la guerre présente des caractéristiques qui semblent lui accorder le statut de « violence institutionnalisée » :

¹⁹ *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, T10, Paris, Librairie Larousse, 1985, p. 10797.

La guerre relève d'une violence institutionnalisée, ritualisée ; elle admet, aussi cruelle soit-elle, des règles et des lois qui encadrent la belligérance et supposent la recherche de la paix qualifiée parfois de « paix des braves » ; elle reconnaît l'ennemi comme personne à part entière, respecte les blessés et prisonniers, épargne les populations civiles, etc. Cette image idéale de la guerre est vite brouillée par la pratique du massacre, qui se traduit par un déferlement sauvage de la haine, du mépris, des pulsions destructrices : on achève les blessés, on tue les prisonniers, on viole, on torture, on mutilé, on brûle, on enfume, on exécute femmes, enfants, vieillards [...].²⁰

Bien que la guerre soit toujours justifiée sur la base d'une cause à défendre et que, théoriquement, elle soit régie par des lois et règles concernant le respect de la personne humaine, surtout la partie non belligérante, l'expérience a prouvé que la guerre se présente comme un carrefour de diverses pratiques de la violence. L'analyse des éléments du corpus à l'étude permettra de vérifier ce constat, notamment avec *À quoi rêvent les loups* de Yasmina Khadra, une mise en fiction de la guerre civile d'Algérie qui se manifeste comme l'incarnation d'une pluralité des formes de la violence. Le terrorisme développé dans ce roman apparaît comme une conséquence de cette guerre qui se nourrit de toute une variété de pratiques de la violence : assassinats, massacres, tortures et viols.

Par ailleurs, Roger Dadoun considère que le génocide se distingue d'autres formes de la violence :

Avec le génocide on atteint le comble de l'horreur : la destruction délibérée, programmée, systématique, par tous les moyens, d'une collectivité entière dont les membres sont dénoncés et traités comme êtres « inférieurs », « sous-hommes » ; l'objectif avoué est de réaliser la « solution finale » du « problème » par l'élimination totale des individus²¹.

²⁰ Roger Dadoun, *La violence : Essai sur l'« homo violens »*, op. cit., p. 16-17.

²¹ *Ibid.*, p. 17.

Faisant référence à l'Holocauste, Roger Dadoun considère le génocide comme l'«emblème d'une violence extrême et totale²² ». Le génocide a pour cible un groupe de personnes ou une collectivité bien déterminée, et tous les moyens sont mis en œuvre pour s'assurer que l'extermination de ce groupe puisse réussir. Il se caractérise par le nombre monumental des victimes, les méthodes utilisées, les différentes institutions impliquées, la complicité des uns et des autres, l'étendue des dégâts matériels, etc. L'étude de la représentation de cette forme de violence sera effectuée au cours de notre recherche à travers *Murambi, le livre des ossements*.

Le *Dictionnaire du français d'aujourd'hui* définit le massacre, comme « une action de tuer sauvagement et en masse des gens qui ne peuvent pas se défendre²³ », ce qui exclut la mort des soldats tombés sur le champ de bataille entre deux armées. Roger Dadoun oppose la notion de terrorisme à celle d'extermination en précisant qu'« à la différence de l'extermination qui, obsédée par le quantitatif, procède à un abattage effréné, le terrorisme prétend exercer une violence qualitative, avec des méthodes économiques et presque chirurgicales²⁴ ». L'envergure de la terreur est ainsi évaluée en fonction de l'importance de la cible visée. Le *Dictionnaire du français d'aujourd'hui* définit le terrorisme comme étant « l'emploi systématique de la violence à des fins politiques (prise du pouvoir, désorganisation sociale)²⁵ ». Le terrorisme, généralement utilisé d'une façon méthodique pour déstabiliser le pouvoir en plongeant le pays dans un climat d'insécurité sociale, se présente comme l'une des

²² *Ibid.*, p. 18.

²³ Jean Dubois, *Larousse. Dictionnaire du français d'aujourd'hui*, Paris, Larousse, 2000, p. 813.

²⁴ Roger Dadoun, *La violence : Essai sur l'« homo violens »*, *op. cit.*, p. 24.

²⁵ Jean Dubois, *Larousse. Dictionnaire du français d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 1300.

voies violentes d'accéder au pouvoir ou de défendre une cause politique. La représentation de cette forme de violence occupe une place importante dans la littérature africaine, et plus spécialement dans notre corpus, avec la prédominance des groupes armés qui luttent contre les régimes au pouvoir. On peut également parler du terrorisme d'État compte tenu des exactions que le pouvoir exerce sur les citoyens en utilisant, quelquefois des moyens subtils comme les disparitions ou les détentions qui imposent une souffrance effrénée conduisant à la mort des individus. C'est le cas de *Cette aveuglante absence de lumière* de Tahar Ben Jelloun qui parle du système de la mort lente, en tant que peine infligée aux détenus du bagne de Tazmamart au Maroc.

La représentation de la violence dans la littérature apparaît comme un moyen de garder la mémoire du drame après le passage de l'événement. La littérature a toujours représenté les drames historiques, et de manière particulière, le roman a su garder cette mémoire des événements traumatisants. Il sera donc nécessaire d'examiner, dans ce chapitre, comment se présentent les rapports de connexion entre ces différents concepts. Cela signifie qu'après avoir précisé le type de violence qui fait l'objet de notre recherche, nous allons expliquer la notion de « mémoire » pour ensuite développer les liens entre la violence, l'histoire et l'écriture romanesque.

1.2.2 Notion de mémoire

La mémoire étant une notion très complexe, il nous paraît important de présenter quelques définitions qui nous permettront d'explicitier le sens adapté au contexte de notre recherche. La place de la trace dans la théorie de la mémoire sera ici abordée pour préciser dans quelle mesure elle intervient dans la transmission de la

mémoire. Après la présentation des formes et de la fonction sociale de la mémoire, la question de l'oubli sera évoquée pour souligner le caractère ambivalent de la mémoire.

1.2.2.1 Définition

Le *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*²⁶ présente la mémoire, d'une part, comme la « faculté de conserver et de rappeler des états de conscience passés et ce qui s'y trouve associé : l'esprit en tant qu'il garde le souvenir du passé », et d'autre part, comme « l'ensemble de fonctions psychiques grâce auxquelles nous pouvons nous représenter le passé comme le passé (fixation, conservation, rappel et reconnaissance des souvenirs) ».

De son côté, Marie-Claire Lavabre souligne la complexité de la notion de la mémoire en précisant que :

La mémoire reste une notion fluide, polysémique, qui renvoie tantôt aux souvenirs ou représentations du passé dont les individus sont porteurs, tantôt à la manière dont une société gère visiblement sa propre histoire, par la commémoration ou le monument, tantôt encore à une approche du passé qui n'est définie que par la distinction qu'on s'accorde à faire entre mémoire et histoire²⁷.

Saint-Augustin définit la mémoire comme étant une impression que l'on garde des choses passées : « L'impression que les choses en passant font en toi y demeure

²⁶ *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, T.8, Paris, Librairie Larousse, 1985, p. 7381.

²⁷ Marie-Claire Lavabre, « Entre histoire et mémoire : à la recherche d'une méthode », *La guerre civile : entre histoire et mémoire* (sous la dir. de Martin J.C.), Nantes, Ouest éditions, 1995, p. 39.

après leur passage, et c'est elle que je mesure, quand elle est présente, non pas ces choses qui ont passé pour la produire²⁸ ».

Henry Rousso définit la mémoire à partir d'une distinction qu'il fait entre ce concept et celui de « souvenir » : « Le souvenir désigne le fait de retrouver une connaissance ou une sensation. La mémoire signifie à la fois l'acte de se souvenir et le passé en soi »²⁹. Cette définition de la mémoire repose sur le travail de réminiscence et sur l'événement concerné par cet acte. Henry Rousso clarifie sa définition en ajoutant ceci :

La mémoire est aussi différente du passé « tel qu'il a été » que le pas est différent de la trace qu'il a laissée sur le sol. Mais c'est une trace vivante et active, portée par des sujets, des êtres doués de raison, de parole et déterminés par l'expérience. La mémoire est une représentation mentale du passé qui n'a qu'un rapport partiel avec lui. Elle peut se définir comme la présence ou le présent du passé³⁰.

La mémoire n'est donc pas à confondre avec le passé dont elle est une représentation mentale. Elle est une représentation du passé dont elle projette une certaine image et opère, par là même, une médiation entre le passé et le présent. Après la définition de la mémoire, il est important de voir comment se présentent ses traces.

²⁸ Saint Augustin, *Confessions*, LivreXI, cité par Paul Ricœur, *Temps et récits*, Tome 1, Paris, Seuil, 1983, p. 37.

²⁹ Henry Rousso, *La hantise du passé*, Paris, Éditions Textuel, 1998, p. 13.

³⁰ *Ibid.*, p. 16.

1.2.2.2 La mémoire et la trace

La trace occupe une place très importante dans la théorie de la mémoire, car elle est considérée comme son point de repère voire même comme celui de l'histoire. Elle reste cependant une notion fort complexe. Cela s'explique par la diversité de sens qu'on lui accorde. Pour certains, la trace est désignée soit par le terme « empreinte » soit par le mot « marque ». Le dictionnaire Larousse³¹ donne, entre autres définitions à la trace, « ce qui reste, ce qui témoigne d'une action passée ». En d'autres termes, les deux notions de « reste » et de « témoignage » constituent l'aspect fondamental de la trace matérielle qui atteste que quelque chose a eu lieu. Il est à préciser qu'en plus de la trace matérielle (extérieure, vérifiable), il y a la trace mnésique³² (mentale) qui implique une intériorisation. La fonction de base de la trace extérieure c'est de témoigner de la présence d'un passé qui n'est plus. Cependant, elle ne mérite pas le statut d'un véritable témoignage car elle souffre d'une certaine incomplétude. Dans certains cas, elle peut prendre l'une ou l'autre de ces appellations : une empreinte, une marque, une indice, un signe, une cicatrice, un vestige. On peut l'appeler « témoignage-signe ». Mais la trace elle-même ne dit rien sur la personne ou la chose qui est passée ; elle ne constitue qu'un signe révélateur sur le passage de l'événement. La trace sert plutôt de point de départ pour se lancer à la recherche des informations complémentaires pouvant aider à comprendre la nature de l'événement ou de la chose passée ainsi que l'objet de son passage. Une telle entreprise requiert au départ un savoir nécessaire permettant de faire l'interprétation

³¹ Jean Dubois (dir.), *Larousse : Dictionnaire du Français d'aujourd'hui*, op.cit., p. 1324.

³² Il s'agit, comme on va le voir plus loin, de la trace de la mémoire qui désigne une impression intériorisée et qui fait partie de nos modes de représentation et de perception.

de la trace, mais cela demande aussi une certaine connaissance sur la nature de l'événement. Paul Ricœur accorde au témoignage (verbal) le pouvoir de combler les lacunes que laisse la trace dans son incomplétude. Selon lui, la confrontation des témoignages permet de comprendre l'origine et la nature de l'événement.

C'est dans la signifiante de la trace qu'Emmanuel Lévinas situe sa problématique :

Si la signifiante de la trace consiste à signifier sans faire apparaître, si elle établit une relation avec l'illéité – relation qui, personnelle et éthique, qui, obligation, ne dévoile pas – si, par conséquent la trace n'appartient pas à la phénoménologie, à la compréhension de l'apparaître et du se dissimuler, on pourrait, du moins, en approcher par une autre voie en situant cette signifiante à partir de la phénoménologie qu'elle interrompt. La trace n'est pas un signe comme un autre. Mais elle joue le rôle de signe. Elle peut être prise pour un signe. [...] Dans la trace a passé un passé absolument révolu. Dans la trace se scelle son irréversible révolution. Le dévoilement qui restitue le monde et ramène au monde et qui est le propre d'un signe ou d'une signification, s'abolit dans cette trace³³.

La citation d'Emmanuel Lévinas revient sur la question de l'incomplétude de la trace, dans la mesure où « elle signifie sans faire apparaître ». En d'autres termes, c'est un signe révélateur, mais qui ne permet pas de comprendre la nature de l'objet révélé, car elle ne le dévoile pas. Si, comme le dit Lévinas, « elle établit une relation avec l'illéité », la dite relation peut déclencher un travail de mémoire ou d'imagination à propos de l'événement passé. Le rôle de la trace est, pour ainsi dire, de témoigner de l'avoir lieu de l'événement en question.

³³ Emmanuel Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972, pp. 65 – 67.

Paul Ricœur aborde le concept de la trace en passant par « l'énigme de l'*eikôn* » (de l'image) qui remonte de Platon, en passant par Aristote et Saint-Augustin. Il emploie le terme *eikôn* avec un sens qui couvre deux formes de présence, celle de « l'absent comme irréel et celle de l'antériorité comme passé ». Selon lui, l'énigme de l'*eikôn* se présente sous forme d'un « doublet du ne plus être et de l'ayant été ». Si donc on prend la trace pour *eikon*, cela signifie que la trace devient comme la présence de quelque chose qui a été mais qui n'est plus. Cependant, il faut noter que cette présence n'est pas l'équivalent de la chose elle-même. Cela peut être le reste, le fragment ou tout simplement un signe révélateur de la chose en question. La théorie platonicienne de l'*eikôn* se fonde essentiellement sur le principe de présence de l'absent. Comme l'affirme Paul Ricoeur, l'énigme de la présence de l'absent est commune à l'imagination et à la mémoire. En effet, c'est à partir de cette présence ou de la trace qu'on peut s'imaginer la nature de l'événement ou du moins mettre en marche le travail de la mémoire pour produire le souvenir de cet événement. En d'autres termes, l'énigme de l'*eikôn* couvre deux niveaux : celui de « la métaphore de l'empreinte et celui de la relation de similitude entre l'évocation présente et la marque en creux ». En fait, la trace est conçue comme empreinte ou marque de quelque chose ayant une certaine relation de similitude avec la chose en question. C'est à partir de cette relation que se crée le retour du souvenir se faisant sur le modèle du devenir - image. C'est aussi à partir de cette relation de ressemblance qu'on peut déterminer la nature de la chose qui est passée en laissant une trace. Le travail de la réminiscence commence avec la reconnaissance de l'empreinte ou de la trace.

Dans son étude sur la mémoire et l'imagination, Paul Ricœur³⁴ relève trois emplois majeurs de l'idée de trace :

- a) trace écrite sur un support matériel. Il s'agit des traces de même nature que celles sur lesquelles travaille l'historien, des traces écrites et éventuellement archivées.
- b) impression – affection « dans l'âme » : l'impression en tant qu'affection résultant du choc d'un événement dont on peut dire frappant, marquant. Cette impression est essentiellement éprouvée.
- c) empreinte corporelle, cérébrale, corticale, telle que les neurosciences en discutent.

La première catégorie des traces se limite au niveau de l'écriture ou des marques extérieures. La deuxième catégorie est en rapport avec la trace mnésique qui implique une intériorisation. La troisième série concerne l'aspect physique qui peut couvrir les cicatrices corporelles ou cérébrales. La trace extérieure est un support de mémoire permettant la réminiscence « d'objets » qui ont eu un impact sur nous mais qui sont devenus « dormants ». Il existe, entre la trace extérieure et la trace mnésique profonde une relation, un « mouvement » actif qui se manifeste au cours de l'opération de réminiscence.

L'importance de la trace pour notre étude est qu'au cours de l'analyse du corpus nous allons étudier comment apparaît son inscription dans le texte et voir l'influence qu'elle peut jouer sur la mémoire et l'imagination du lecteur. La trace sera, ainsi, traitée en tant que catalyseur de mémoire, et donc, comme moyen de transmission. Cela étant, il nous paraît nécessaire de situer notre recherche par rapport aux diverses formes de la mémoire et de présenter sa fonction sociale afin de pouvoir

³⁴ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 16 – 18.

étudier, par la suite, comment les auteurs de notre corpus se positionnent par rapport à cette fonction.

1.2.2.3 Formes et fonction sociale de la mémoire

Plusieurs concepts sont utilisés, dépendamment des chercheurs, pour déterminer les différentes formes de la mémoire, raison pour laquelle nous avons jugé utile d'en faire un bref aperçu en vue de déterminer lesquelles sont en rapport avec notre sujet de recherche. L'étude de la fonction sociale de la mémoire nous permettra d'examiner comment on peut concilier l'intention des auteurs avec la dite fonction.

1.2.2.3.1 Les formes de la mémoire

Les études qui se font sur la théorie de la mémoire tournent autour de deux formes fondamentales : la mémoire individuelle et la mémoire collective. Cependant, en plus de ces deux concepts, il y en a d'autres qui sont utilisés, selon les auteurs, pour désigner les différentes formes de la mémoire : mémoire personnelle, mémoire nationale, mémoire officielle, mémoire savante, mémoire historique, etc. La mémoire individuelle est considérée comme une mémoire propre à l'individu qui se souvient. C'est une mémoire qui se conçoit au niveau des opérations mentales effectuées pour produire le souvenir. La mémoire collective est inhérente au groupe. On pourrait dire que c'est la mémoire d'un groupe social.

Au niveau de la théorisation de la mémoire, il existe un conflit entre la mémoire individuelle et la mémoire collective. En effet, chez Maurice Halbwachs, auteur du concept de la mémoire collective, la mémoire est un acte social. Cette

position porte à croire qu'il n'existe pas de mémoire purement individuelle, que la mémoire s'inscrit dans un cadre social et qu'elle est donc rendue possible par « les cadres sociaux de la mémoire ». Halbwachs cherche à mettre en évidence l'importance de l'environnement social pour la possibilité de notre mémoire :

Il semble que, pour comprendre nos opérations mentales, il soit nécessaire de s'en tenir à l'individu, et de sectionner d'abord tous les liens qui le rattachent à la société de ses semblables. Cependant c'est dans la société que, normalement, l'homme acquiert ses souvenirs, qu'il se les rappelle, et, comme on dit, qu'il les reconnaît et les localise. [...] Le plus souvent, si je me souviens, c'est que les autres m'incitent à me souvenir, que leur mémoire vient au secours de la mienne, que la mienne s'appuie sur la leur³⁵.

Maurice Halbwachs souligne la place de l'individu comme siège des opérations mentales, tout en montrant en quoi la mémoire individuelle est indissociable d'un cadre collectif. Si par là, il reconnaît l'individu et non le groupe social, comme l'auteur du travail de la mémoire, cela implique que la mémoire individuelle est une condition de possibilité de la mémoire collective. Les propos de Halbwachs soulèvent alors la question de l'aspect complémentaire de la mémoire individuelle et de la mémoire collective.

Pour Todorov³⁶, la mémoire est avant tout une œuvre individuelle. Il se situe ici dans le cadre de la dichotomie anamnèse/amnésie. Il considère la mémoire sur le plan des opérations mentales où l'anamnèse apparaît comme la reconnaissance par le travail de la mémoire et l'amnésie comme un oubli profond qui occasionne l'effacement des traces corticales dans le cerveau. Avec l'idée d'anamnèse, Todorov

³⁵ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, op. cit., p.vi.

³⁶ Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.

rejoint Paul Ricœur à propos de sa position sur le caractère de « mienneté de la mémoire » qu'il fait ressortir à partir du concept de « mémoire personnelle » qu'on retrouve chez lui :

Trois traits sont volontiers soulignés en faveur du caractère foncièrement privé de la mémoire. D'abord la mémoire paraît bien être singulière : mes souvenirs ne sont pas les vôtres. On ne peut transférer les souvenirs de l'un dans la mémoire de l'autre. En tant que mienne, la mémoire est un modèle de mienneté, de possession privée, pour toutes les expériences vécues du sujet³⁷.

À partir de cet extrait, on constate que Paul Ricœur reconnaît la mémoire personnelle (individuelle) comme élément indispensable pour l'existence et l'épanouissement de la mémoire collective, car elle contribue fortement à l'élaboration et à la transmission de cette dernière.

En s'appuyant sur des exemples concrets, Henry Rousso éclaircit la définition de la mémoire collective en précisant qu'elle « recouvre la présence active du passé à l'échelle d'un groupe donné, qu'il soit caractérisé par un milieu social - « la mémoire ouvrière » -, par une appartenance religieuse - « la mémoire juive » - ou par un lien national³⁸ ». Selon le même auteur, la notion de groupe est élargie à une entité nationale. Dans ce cas là, on peut dire que la mémoire collective englobe la mémoire nationale. Régine Robin utilise les deux concepts et tente de les distinguer en plaçant la mémoire nationale dans un cadre officiel, et la mémoire collective dans un cadre plus restreint et privé :

La mémoire nationale relève d'un espace-temps monumental, et épique. Il s'agit de la geste du temps-origine des héros nationaux, d'une grande saga de fondation. La mémoire collective de groupe, plus privée et plus locale, partage

³⁷ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 115.

³⁸ Henry Rousso, *La hantise du passé*, op. cit., p. 19.

avec la mémoire nationale, le caractère épique de son chronotope, une temporalité cyclique, uchronique, mythique³⁹.

À partir des considérations de ces différents auteurs, la dimension personnelle apparaît comme le fondement de la mémoire individuelle tandis que le groupe social se fait voir comme celui de la mémoire collective. En plus de ces diverses formes de mémoire (la mémoire individuelle, la mémoire collective et la mémoire nationale), il y a une autre forme de mémoire, « la mémoire historique » dont le concept est utilisé par quelques chercheurs pour désigner ce que Régine Robin appelle « la mémoire savante ». Il s'agit, selon ses propres termes d'« une mémoire construite des historiens qui est plus un travail d'élaboration de la trace qu'une gestion des traces⁴⁰ ».

En ce qui nous concerne, nous allons étudier la question de la mémoire sous forme de mémoire individuelle et de mémoire collective. La forme individuelle de la mémoire va intervenir au niveau de l'opération du travail de réminiscence et d'imagination. La forme collective sera évoquée à partir d'une mémoire qui s'inscrit dans le cadre d'un contexte social déterminé.

1.2.2.3.2 La fonction sociale de la mémoire

Pour aborder la fonction sociale de la mémoire, il est important de commencer par définir le rôle de la mémoire individuelle car, sur le plan social, la fonction de la mémoire se précise à partir du travail de réminiscence. Dans son ouvrage, *Anthropologie de la mémoire*, Joël Candau définit d'abord l'importance de la

³⁹ Régine Robin, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil (Montréal), Le Préambule, 1989, p. 58.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 50.

mémoire individuelle pour ensuite préciser sa fonction sociale : « Sans la mémoire, le sujet se dérobe, vit uniquement dans l'instant, perd ses capacités conceptuelles et cognitives. Son monde vole en éclats et son identité s'évanouit »⁴¹.

Le rôle fondamental de la mémoire repose sur les fonctions mentales de l'individu. Joël Candau décrit le rôle de la mémoire en s'appuyant sur la problématique d'un individu qui serait privé de mémoire. C'est un individu qui perd le sens même de la vie, ses capacités intellectuelles, sa conception du monde et son identité. Le monde tourne autour de lui mais il ne comprend pas ce qui se passe, car il ne vit que l'instant, rien ne lui permet de relier le présent au passé. « Il se dérobe », c'est-à-dire qu'il ne se retrouve plus, il se perd par rapport à l'histoire et à la réalité sociale. Pour lui, il n'existe ni futur ni passé, car comme le mentionne Joël Candau, « seule la mémoire permet de relier ce que nous avons été et ce que nous sommes avec ce que nous deviendrons »⁴². Or, une personne privée de mémoire vit l'instant et l'oubli s'installe immédiatement chez elle puisque elle n'a pas la capacité de fixer les événements dans sa mémoire. Ceci prouve l'importance et la nécessité de la mémoire non seulement sur le plan individuel, mais aussi sur le plan social. Ce défaut de mémoire chez l'individu affecte également le niveau social qui se concrétise par la mémoire collective. Cette dernière est définie comme étant un ensemble constitué de mémoires individuelles appartenant à chacun des membres d'un groupe social. Joël Candau tente d'explicitier en quoi consistent les conséquences néfastes du défaut de mémoire en les plaçant dans un cadre social :

⁴¹ Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, PUF, 1996, p. 3.

⁴² *Ibid.*, p. 22.

Sans la mémoire, plus de contrat, d'alliance ou de convention possible, plus de fidélité, plus de promesses (qui s'en souviendrait ?), plus de lien social et donc, plus de société, plus d'identité individuelle ou collective, plus de savoir, tout est confondu et est condamné à périr, faute de s'entendre⁴³.

La mémoire est ici considérée comme une condition essentielle à la formation et au bon fonctionnement d'une société. En effet, la possibilité de s'entendre est tributaire de la mémoire et sans cette capacité, la société ne peut pas fonctionner puisqu'elle est fondée sur le principe du contrat social, de l'identité, sur des conventions, des promesses et la fidélité.

Henri Bergson détermine le rôle de la mémoire par rapport à sa mission d'éclairer les actions : « D'une manière générale, en droit, le passé ne revient à la conscience que dans la mesure où il peut aider à comprendre le présent et à prévoir l'avenir : c'est un éclaireur de l'action »⁴⁴. Pour lui, la fonction sociale de la mémoire se justifie par la nécessité de se souvenir des événements permettant de mieux comprendre le présent et de prévoir l'avenir en tenant compte des expériences du passé. Le passé doit donc nous servir de leçon pour le présent et pour l'avenir. Tzvetan Todorov abonde dans le même sens puisqu'il considère le passé comme « un principe d'action pour le présent »⁴⁵. Cette position reflète ses réflexions sur les usages de la mémoire, en ce qui concerne plus précisément la mémoire littérale et la mémoire exemplaire. Le concept d'exemplarité chez Todorov repose sur le bon usage de la mémoire qui permet au présent non pas de se soumettre au passé mais plutôt de

⁴³ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁴ Gilles Deleuze, *Henri Bergson. Mémoire et vie*, Paris, PUF, 1957, p.51.

⁴⁵ Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, op. cit., p. 31.

profiter de l'expérience du passé pour bâtir le présent et prévoir l'avenir. Todorov reconnaît qu'un événement recouvré peut être perçu « soit de manière exemplaire soit de manière littérale ». La dimension littérale d'une mémoire consiste à préserver dans sa littéralité le souvenir d'un événement douloureux du passé d'un individu ou celui de son groupe d'appartenance, sans aller au-delà de cet événement. La mémoire littérale a quelque chose de pétrifiant. Elle amène l'individu à vivre continuellement une situation traumatisante dans la mesure où chaque fois qu'il relève les causes et les conséquences de ses souffrances, il pense directement à toute personne ayant un lien quelconque avec l'auteur d'un crime, ce qui peut provoquer chez lui un sentiment de vengeance. Pour une telle personne, les conséquences de son traumatisme risquent de s'étendre à tous les moments de son existence. La dimension exemplaire cherche à dépasser la singularité d'un événement et de s'en servir comme un modèle pour comprendre de nouvelles situations qui se présentent.

1.2.2.4 La dimension ambivalente de la mémoire

La question de l'ambivalence de la mémoire se situe au niveau du binarisme mémoire/oubli. Beaucoup de théoriciens de la question de la mémoire considèrent l'oubli comme une composante essentielle de la mémoire. Joël Candau approuve ce constat en évoquant le binarisme relié au devoir de mémoire et au besoin de l'oubli :

Si c'est seulement après avoir éprouvé l'oubli qu'un individu devient capable d'apprécier le souvenir, groupes et sociétés construisent leur identité en jouant en permanence sur les deux registres : d'une part le devoir ou le besoin de mémoire [...], d'autre part le devoir ou le besoin d'oubli (« ne pensez plus aux événements du passé »)⁴⁶.

⁴⁶ Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, op. cit., p. 5.

Cet extrait sert à justifier le rôle de l'oubli par le fait qu'il nous permet d'évaluer l'importance et la nécessité de la mémoire. Si le devoir de mémoire s'impose pour procéder à la construction identitaire d'un groupe social ou d'une société, le besoin d'oubli trouve aussi sa place dans l'accomplissement de cette action. Ceci s'explique par certaines circonstances où le groupe peut, par exemple, opter pour la solution du pardon et de l'oubli afin d'assurer sa cohésion.

Paul Ricoeur souligne aussi ce caractère ambivalent de la mémoire, à partir de la question du principe du devoir de mémoire (le devoir de ne pas oublier) et de la nécessité de l'oubli qu'il développe dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Ce devoir de mémoire apparaît comme une lutte contre l'oubli, tandis que celui-ci s'impose comme une nécessité à la mémoire :

C'est d'abord et massivement comme une atteinte à la fiabilité de la mémoire que l'oubli est ressenti. Une atteinte, une faiblesse, une lacune. La mémoire, à cet égard, se définit elle-même, du moins en première instance, comme lutte contre l'oubli. [...] Et notre fameux devoir de mémoire s'énonce comme exhortation à ne pas oublier. Mais en même temps, et du même mouvement spontané, nous écartons le spectre d'une mémoire qui n'oublierait rien. Nous la tenons même pour monstrueuse. Il y aurait donc une mesure dans l'usage de la mémoire humaine, un « rien de trop », selon une formule de la sagesse antique ? L'oubli ne serait donc pas à tous égards l'ennemi de la mémoire, et la mémoire devrait négocier avec l'oubli pour trouver à tâtons la juste mesure de son équilibre avec lui ? »⁴⁷.

L'ambivalence dont il est question est liée au fait que, d'une part, l'oubli apparaît comme une menace envers la mémoire, d'où la lutte qui s'impose, et d'autre part la nécessité de négocier avec l'oubli en vue d'assurer son équilibre. La recherche de cet équilibre se fait normalement à travers le principe de sélection de la mémoire

⁴⁷ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 537.

qui, pour éviter l'encombrement, ne retient que les éléments frappants ou pertinents. L'oubli trouve également sa place dans la recherche de ce que Paul Ricœur appelle « la mémoire apaisée » ou « l'oubli heureux »⁴⁸ qui se concrétise par le refoulement des souvenirs douloureux. Ce dernier considère l'apaisement de la mémoire comme une réponse à l'impératif du pardon et de l'oubli axé sur la problématique de « la culpabilité et de la réconciliation avec le passé ». Cet impératif est souvent sanctionné par une amnistie qui se place sous le signe du droit de grâce et aboutit à « l'oubli commandé ».

Après la présentation de la dimension ambivalente de la mémoire, nous voudrions examiner comment se présente sa fonction face aux événements violents qui risquent de se faire oublier. Comme on va le voir, l'étude du rapport entre la mémoire et la violence permet de déterminer les éléments qui entrent en jeu pour construire et transmettre la mémoire de la violence.

1.2.3 Mémoire et violence

La question du rapport entre mémoire et violence peut être étudiée à partir de la fonction et du fonctionnement de la mémoire face à la violence. Nous savons que l'une des principales fonctions sociales de la mémoire est de sauver le passé pour le mettre au service du présent et de l'avenir, mais alors dans le cas d'un passé marqué par la violence, comment le mettre au service du présent ? Les déclarations suivantes d'Alfred Grosser apportent une réponse à cette interrogation : « La mémoire doit nous empêcher d'ignorer les crimes d'aujourd'hui surtout s'ils ressemblent à ceux d'hier

⁴⁸ *Ibid.*, p. 536.

[...] quand ils sont dans le prolongement de ceux d'hier »⁴⁹. La mémoire doit nous permettre de nous représenter et de comprendre les crimes d'aujourd'hui à la lumière de ceux du passé. Grosser insiste sur la fonction et la nécessité de la mémoire dans le cadre des crimes d'hier qui se prolongent dans le présent. Ici, il veut souligner que la mémoire a une importante mission, celle de nous rappeler les crimes d'hier, afin d'en tirer des leçons pouvant nous aider à prévenir la reprise de tels événements.

Comme on va le voir par la suite, sur le plan de l'écriture, la question du rapport entre mémoire et violence repose essentiellement sur le mode de construction et de transmission de la mémoire de la violence. À ce niveau, le choix des techniques discursives joue un rôle capital, dans la mesure où elles peuvent permettre d'inscrire dans le récit des traces de la violence se présentant comme des catalyseurs de la mémoire. Les traces peuvent apparaître sous plusieurs formes, mais en ce qui concerne la mémoire de la violence, le corps se manifeste presque partout et se présente comme une marque indélébile de la violence, dans ce sens que la destruction des traces corporelles exige la destruction du corps lui-même. Comme le souligne Wolfgang Sofsky, « la substance de toute violence réside dans la destruction physique. Mais ce n'est pas tout. Le corps n'est pas une partie de l'être humain, mais son centre constitutif. C'est pourquoi la lésion atteint en même temps l'âme et l'esprit, le soi et l'existence »⁵⁰. La réflexion de Sofsky met en évidence la place du corps dans les actes de violence. Il montre également dans quelle mesure le corps est une trace et un support matériel de la violence et que, par conséquent, au niveau de l'écriture, sa

⁴⁹ Alfred Grosser, *Le crime et la mémoire*, Paris, Flammarion, 1989, p. 17.

⁵⁰ Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence*, Paris, Gallimard, 1998, p. 60.

description permet de construire et de transmettre la mémoire de la violence. Après le passage des événements, l'acte de violence n'est plus visible, seules ses empreintes restent visibles à travers le corps détruit, morcelé, fragmenté ou cicatrisé. Or décrire le corps détruit ou marqué est un moyen efficace de transmettre la mémoire de la violence à quelqu'un qui n'a pas cette mémoire d'emblée. En effet, une telle description produit l'image de quelque chose que nous connaissons tous et qui renvoie à d'autres expériences ou encore à d'autres représentations de la violence. Autrement dit, quelque chose se déplace en se transmettant, et c'est grâce à cette possibilité du déplacement, à cette possibilité de relier deux expériences différentes que la médiation de la mémoire est indispensable à la transmission. Le corps reste aussi gardien des traces ou des cicatrices émotionnelles provoquées par la violence physique ou morale. Compte tenu des traces qu'il expose, le corps apparaît comme un vecteur de transmission de la mémoire d'une façon directe ou indirecte. Cependant, il est à préciser que les traces de la violence ne se limitent pas uniquement au corps humain, il y en a d'autres qui lui sont extérieures et qui sont rattachées à l'environnement. Il faut songer à l'idée de ruines, de restes ou de vestiges dus à la destruction occasionnée par des événements violents. Ces traces ou ces marques sont inévitablement rattachées à des supports matériels permettant d'assurer leur conservation et leur transmission. Dans quelle mesure le roman apparaît comme un support des traces de la mémoire et donc comme un effecteur de mémoire ? Nous allons tenter de répondre à cette question à partir des liens qui se tissent entre la mémoire, l'histoire et l'écriture romanesque.

1.3 Mémoire, histoire et écriture romanesque

Les rapports entre la mémoire et l'histoire méritent d'être examinés afin de préciser où réside la distinction entre les deux et d'étudier, éventuellement, les liens qu'elles peuvent entretenir avec l'écriture romanesque.

1.3.1 Mémoire et histoire

L'histoire et la mémoire entretiennent des liens tellement importants, qu'il n'est pas aisé d'établir une distinction entre les deux. Olivier Mongin soutient que «L'histoire ne parvient jamais à s'émanciper totalement de la mémoire»⁵¹. L'émancipation dont il parle suppose un rapport de dépendance entre mémoire et histoire, surtout en ce qui concerne la trace matérielle de la mémoire qui sert de document à l'histoire, comme nous l'explique Emmanuel Macron :

La reconnaissance est exclusivement liée à ces traces psychiques, ce que Bergson nomme « survivance des images ».

Mais c'est aussi la trace qui tisse la toile des problématiques communes de la mémoire à l'histoire. Parce qu'enfin, la trace peut être matérielle. Les documents, témoignages, peintures rupestres, petits objets du quotidien... tous ces vestiges du passé sont autant de traces que l'historien aura ensuite à traiter scientifiquement. Ce sont ces traces matérielles qui permettront la connaissance et la représentation historiques du passé. [...] Les traces sont la matière première de la mémoire comme de l'histoire. Elles sont la condition de possibilité de la représentation du passé en même temps que le principe des apories qui s'opposent à l'une comme à l'autre⁵².

Les traces sont considérées comme « la matière première » de la mémoire et de l'histoire, qui, cependant, n'est pas suffisante pour permettre une reconstitution

⁵¹ Olivier Mongin, « Les discordances de l'histoire et de la mémoire », *Esprit*, n° 266 – 267, août – septembre 2000 : « Les historiens et le travail de la mémoire », p. 8.

⁵² Emmanuel Macron, « La lumière blanche du passé. Lecture de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, de Paul Ricoeur », *Esprit* n° 266-267, août-septembre 2000 : *Les historiens et le travail de la mémoire*, p. 21.

directe du passé. Comme le fait remarquer Marie-Claire Lavabre, la mémoire ne vise pas la reproduction de la totalité ou d'une partie du passé :

La mémoire ne restitue en aucune manière le passé, elle ne le reproduit pas, elle ne l'établit pas, elle ne nous donne à voir ou entendre que le « présent du passé ». [...] La mémoire se distingue ainsi à la fois de l'histoire comme histoire vécue ou devenir historique et de l'histoire entendue comme travail de l'historien, à condition évidemment de considérer que le travail de l'historien, à défaut d'atteindre le passé tel qu'il est « réellement advenu », relève du souci d'établir autant que faire se peut quelques éléments de la réalité passée ou de rendre celle-ci intelligible⁵³.

La mémoire n'a pas pour objet de restituer le passé ni de l'établir, mais à travers ses différentes médiations, elle peut nous permettre d'appréhender le « présent du passé ».

Contrairement à la mémoire, l'histoire a pour objectif de rétablir le passé tel qu'il s'est réellement passé. Emmanuel Macron revient aussi sur l'idée de présence du passé dans le présent en précisant que « l'énigme de la mémoire est bien celle de la présence de l'absent par l'image, et que le souvenir est la représentation de quelque chose qui a eu lieu, d'un « ayant été », et non d'un fantasme, d'une production spontanée de l'esprit »⁵⁴.

Bien que les liens de l'histoire et de la mémoire demeurent étroits, il y a plusieurs facteurs qui peuvent permettre d'établir une distinction entre les deux : les objectifs, les outils et les méthodes de travail. L'histoire a pour mission de restituer le

⁵³ Marie-Claire Lavabre, « Entre histoire et mémoire : à la recherche d'une méthode », *loc. cit.*, p. 40-41.

⁵⁴ Emmanuel Macron, « La lumière blanche du passé. Lecture de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, de Paul Ricoeur », *loc. cit.*, p. 18-19.

passé au moyen d'une recherche scientifique dont la prétention est d'atteindre la vérité des faits historiques.

Concernant les outils et les méthodes, l'histoire et la mémoire se servent principalement de la trace et du témoignage, car en dehors de la trace et du témoignage les deux ont du mal à fonctionner. L'histoire, en tant que travail de l'historien, se distingue de la mémoire par sa méthode contraignante, centrée sur la connaissance scientifique des faits. Ces faits doivent être vérifiables, ce qui pousse l'historien à la recherche de la vérité à partir d'une étude minutieuse et critique des documents ou des traces servant de matériaux de recherche. Si l'histoire a pour mission de restituer le passé au moyen d'une recherche scientifique, quelle est la mission de la fiction romanesque qui mêle le réel et l'imaginaire ? Quel est le rapport qu'elle entretient avec l'histoire ?

1.3.2 Histoire et fiction romanesque

L'histoire et le roman sont deux notions distinctes, mais qui entretiennent des liens étroits dans ce sens que l'histoire apparaît comme une source d'inspiration à l'écriture romanesque. En effet, le roman, dans toute sa liberté, se permet de mêler le réel à l'imaginaire. Jean Levi établit une distinction entre histoire et roman en précisant ce qui suit :

L'histoire dit le vrai et le roman le vraisemblable ; l'une est contrainte, l'autre liberté, la première ressort du monde des faits ; le second appartient au domaine de la fiction. Mais où situer, dans cette opposition, dessinée par la

tradition classique et jamais tout à fait abandonnée, cet oxymoron que constitue « le roman historique »⁵⁵ ?

La distinction qu'il fait entre le roman et l'histoire est fondée sur trois couples d'éléments opposés à savoir : le vrai et le vraisemblable, la contrainte et la liberté, le monde des faits et le monde de la fiction. Cependant, le roman historique, étant caractérisé par son attachement à la réalité historique, semble s'écarter de cette opposition préconisée par la tradition. Le premier critère de distinction est l'ambition de l'histoire à dire la vérité, et la prétention du roman à dire le vraisemblable. L'histoire est soumise à une contrainte de présenter les faits tels qu'ils se sont produits et, en cas de besoin, d'être en mesure d'en fournir des preuves. Quant au roman, en tant que « liberté » et étant du domaine de la fiction, il n'a pas besoin de prouver la réalité des faits dont il parle, d'où son caractère fictionnel qui lui permet de mêler le réel et l'imaginaire. Cette liberté se situe même au niveau de l'écriture. En effet, le roman se permet d'intégrer différents discours littéraires, de briser la linéarité du récit, d'utiliser un langage métaphorique, de créer des personnages et des lieux imaginaires, etc. Par contre l'histoire doit éviter tout ce qui apparaît comme le produit de l'invention. Elle doit présenter une suite logique des événements. Comme l'affirme David S. Landes, « le bon historien doit essayer de dire la vérité, telle qu'il a su l'établir, avec toutes ses incertitudes, ses ambiguïtés, ses lacunes. Ainsi pas trop d'imagination, pas de fabrication, pas d'invention »⁵⁶. Les propos de Davis S. Landes mettent en cause la capacité de l'historien à atteindre la réalité telle qu'elle s'est

⁵⁵ Jean Levi, « L'historien et le romancier », *Le Débat*, n° 54, mars-avril 1989, p. 147.

⁵⁶ David S. Landes, « L'historien et le romancier », *Le débat*, n° 54, mars-avril 1989, Paris, Gallimard, 1989, p. 144.

manifestée, car malgré son ambition d'accéder à la vérité, il se voit confronté à une situation d'incertitude et de lacunes. Cela fait qu'il est toujours à la recherche de nouveaux documents pouvant élucider le déroulement des événements. L'idée essentielle qui en ressort, c'est cette volonté manifeste de l'historien d'atteindre la réalité des faits, en prenant garde de ne pas se fier à l'influence de l'imagination. L'histoire est, pour ainsi dire, une grille qui permet de voir une certaine réalité, mais il serait utopique de croire à une reconstitution totale du passé.

Jean Levi reprend les idées d'Umberto Eco pour souligner le rôle des personnages et du contexte historique dans la détermination du roman historique :

Pour Umberto Eco, c'est cette forme qui constitue le véritable roman historique en ce qu'il est à la fois fiction et histoire : ce que font les personnages ne peut être que dans un contexte historique et social donné, en sortes que même inventés, ils permettent d'éclairer une époque avec sa mentalité, ses manières d'être, de penser et d'agir. L'invention, au-delà du simple jeu de montage des situations, viserait à fournir un modèle comportemental – un schéma cohérent, véridique et significatif d'un moment particulier du passé⁵⁷.

Pour justifier l'existence des liens étroits entre histoire et littérature en général, et entre roman et histoire en particulier, Aleksander Ablamowicz s'appuie sur la notion de réalité historique dont se nourrit la littérature en tant que phénomène social :

On peut donc constater que la littérature est conditionnée par la réalité et que la vérité trouve sa part dans toute œuvre d'art. Produit de l'homme, la littérature est un phénomène social, où l'on voit se résumer les différents stimulants et les différents facteurs qui font que la littérature est «complémentaire de la vie». [...] Le rapport entre histoire et récit est donc nécessairement rapport de subordination : Histoire étant un élément qui décide du récit aussi bien en ce qui concerne sa forme que ses données internes,

⁵⁷ Jean Levi, « L'historien et le romancier », *loc. cit.*, p.148.

thématiques. Car la littérature se veut – et elle est réellement – expression de la vie. Elle se propose de peindre l'homme et de présenter ses problèmes, elle veut sensibiliser le lecteur à certains aspects de l'existence et mettre en lumière les valeurs éternelles. Elle est lumière en elle-même. Il faut donc qu'elle reflète l'histoire⁵⁸.

Les rapports dont il est question ici s'inscrivent dans le cadre de la conception marxiste ou sociologique de la littérature. En effet, cette conception considère la littérature comme le produit et le miroir de la société. En disant que la littérature est « complémentaire de la vie », on veut souligner l'importance et la nécessité de la littérature pour l'homme et pour la société, dans ce sens qu'elle est l'expression même de la vie. Par ce fait même, il y a une part de vérité que l'artiste puise dans l'histoire et à partir de laquelle il produit son œuvre d'art. Cependant, ce que l'on perçoit ne correspond pas à la pure réalité, ce qui fait que la mise en fiction de l'histoire n'est qu'une représentation de la réalité par les signes linguistiques. Il est en outre nécessaire de prendre en considération le facteur de l'incapacité pour l'homme de rendre compte de son expérience, suite à l'impossibilité d'épuiser la réalité par les signes linguistiques. Donc, il serait utopique de chercher à obtenir un équivalent sémantique direct entre les mots du texte et la réalité qui est représentée. Cela étant, l'histoire est aussi une représentation de la réalité, et ce même si elle doit souscrire à un régime de preuves vérifiables, même si elle est faite minutieusement. L'écriture romanesque étant une représentation de la réalité, il importe de préciser les rapports qu'elle peut entretenir avec la mémoire.

⁵⁸ Alexander Ablamowicz, « Réalité historique, création romanesque et identité nationale : Pologne et

1.3.3 Mémoire et écriture romanesque

Le rapport entre mémoire et écriture romanesque se situe au niveau de la construction et de la transmission de la mémoire. Cela signifie que le roman fait la représentation de la réalité historique en déployant des stratégies littéraires pouvant permettre de construire et de transmettre la mémoire d'un événement précis. C'est à l'aide de ces techniques littéraires que l'écriture romanesque est en mesure de produire des effets sur la mémoire et sur l'imagination du lecteur. Contrairement à l'histoire, la flexibilité du roman de mêler le réel et l'imaginaire permet au romancier de faire le choix des techniques poétiques qui frappent le lecteur et permettent, à l'objet représenté, de se graver facilement dans la mémoire de ce dernier. En effet, pour toucher la sensibilité du lecteur, le roman peut amplifier les faits au moyen des procédés littéraires appropriés.

En outre, le roman joue le rôle de catalyseur de mémoire, parce qu'il invoque, non seulement des traces, mais aussi des représentations imaginaires reliées aux traces ainsi qu'une mémoire interdiscursive, intergénérique, voire intermédiaire⁵⁹. Le roman apparaît ainsi, dans son parcours, beaucoup plus proche d'un cheminement mémoriel que l'histoire. C'est dans le cadre de la poétique de la mémoire que nous envisageons de décortiquer ces éléments qui permettent au roman de devenir un effecteur de mémoire, d'où l'importance de préciser ce que nous entendons par ce concept (poétique de la mémoire).

Québec », *Récit et histoire*, études publiées par Jean Bessière, Paris, PUF, 1984, p.204.

⁵⁹ Par mémoire intermédiaire, il faut comprendre le cas où le roman convoque d'autres formes de représentation ou de médias (quand il convoque, par exemple, des mythes issus de la tradition orale).

1.4 Poétique de la mémoire

Le sens du concept *poétique de la mémoire* repose sur le point de rencontre des termes *poétique* et *mémoire*, d'où la nécessité de commencer par les définir pour saisir la signification de *poétique de la mémoire*. Le concept *mémoire*, étant déjà défini au point 1.2.2.1. , nous voudrions aborder maintenant celui de *poétique*.

Le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, définit le terme *poétique*, comme étant « l'étude de l'art littéraire en tant que création verbale⁶⁰ ». En d'autres termes, la poétique étudie l'art littéraire comme un ensemble de procédés ayant servi à la création d'une œuvre littéraire. Les théoriciens du structuralisme, plus précisément les formalistes russes, attachent une importance capitale à la littéralité d'une œuvre littéraire, qu'ils considèrent comme l'objet essentiel de la poétique, concept que le même dictionnaire définit de la manière suivante :

Premièrement, toute théorie interne de la littérature. Deuxièmement, il s'applique aux choix fait par un auteur parmi les possibles (dans l'ordre de la thématique, de la composition, du style, etc.) littéraires : « la poétique de Hugo ». Troisièmement, il se réfère aux codes normatifs construits par une école littéraire, un ensemble de règles pratiques dont l'emploi devient alors obligatoire⁶¹.

La poétique ainsi entendue vise l'élaboration des catégories permettant de « saisir à la fois l'unité et la variété de toutes les œuvres littéraires⁶² », l'œuvre individuelle ayant le statut d'exemple pour l'illustration de ces catégories. Cela signifie que sur le plan

⁶⁰ Oswald Ducrot & Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 193.

⁶¹ Oswald Ducrot & Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 106.

⁶² *Ibid.*, p. 106.

de l'analyse d'une œuvre littéraire, la poétique aura pour tâche de dégager les éléments qui permettent à cette œuvre de s'intégrer dans sa catégorie (genre), ainsi que ceux qui lui accordent le statut innovateur par rapport aux textes de la même catégorie. Cette notion de catégorie évoque le principe d'imitation des modèles que nous trouvons chez Aristote, le plus ancien théoricien de la poétique. Il s'agit d'un principe qui traite la production artistique comme étant le fruit de l'imitation des modèles. À ce niveau, l'objet de la poétique serait d'expliquer les procédés littéraires mis en œuvre par un auteur en se conformant ou non aux règles du modèle.

Le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* décrit en quoi consiste la tâche de la poétique :

Contrairement à toutes les tentatives connues de fonder ce qui s'appelle alors improprement une « science de la littérature », la poétique ne se propose pas comme tâche l'interprétation « correcte » des œuvres du passé, mais l'élaboration d'instruments permettant d'analyser ces œuvres. Son objet n'est pas l'ensemble des œuvres littéraires existantes, mais le discours littéraire en tant que principe d'engendrement d'une infinité de textes [...]. La première chose à laquelle la poétique doit fournir une réponse est : qu'est-ce que la littérature [...] ? La poétique doit fournir en second lieu, des instruments pour la description d'un texte littéraire : distinguer les niveaux de sens, identifier les unités qui les constituent, décrire les relations auxquelles celles-ci participent⁶³.

À partir de cet extrait, nous constatons que la poétique vise non pas une véritable interprétation des œuvres littéraires, mais plutôt à fournir des instruments ou des règles théoriques pour effectuer l'analyse d'un texte. L'objectif de la poétique est de rendre possible l'étude et la compréhension du discours littéraire. En premier lieu, elle doit définir ce que c'est la littérature, c'est-à-dire déterminer l'ensemble de critères qui servent de fondement à la littérature et qui la distinguent des autres

⁶³ *Ibid.*, p. 106-107.

domaines de la science ou de la production verbale. En outre, la poétique a pour tâche de fournir les outils nécessaires à la description d'un texte littéraire. Cette description a pour objectif la bonne compréhension du texte selon les niveaux de sens. Partant de la définition des deux concepts, nous pouvons définir la poétique de la mémoire comme étant une activité critique ayant pour objet l'étude des techniques narratives et des formes d'écriture qui ont permis à l'auteur de transmettre une mémoire des événements du passé à travers une œuvre littéraire. Dans le cas d'une œuvre romanesque, elle vise à montrer comment le roman devient un effecteur de mémoire. La mémoire étant une représentation du passé, la poétique de la mémoire va nous amener à examiner comment la mémoire se présente comme une médiation entre le passé et le présent.

La poétique de la mémoire nous conduira à étudier les techniques littéraires déployées par différents auteurs pour construire et transmettre au lecteur la mémoire de la violence qui a marqué le continent africain à la fin du dernier siècle. Il sera question d'étudier comment les techniques poétiques participent à l'inscription des traces de la violence dans le roman et comment ces dernières agissent sur la mémoire et l'imagination du lecteur.

CHAPITRE II
LE PRINCIPE DE VIOLENCE COMME FIN

Allah n'est pas obligé

2.1 Introduction

Si beaucoup de gens font appel à la violence comme moyen d'atteindre une fin, il est vrai qu'elle ne constitue pas une voie noble pour y parvenir, car elle passe outre la loi, viole les droits et les libertés. Sartre explique l'illégalité de la violence comme moyen d'atteindre une fin :

La violence n'est pas un moyen parmi d'autres d'atteindre la fin, mais le choix délibéré d'atteindre la fin par n'importe quel moyen. C'est pourquoi la maxime de la violence est « la fin justifie les moyens ».

La violence [...] ne peut se définir sans relation à des lois qu'elle viole (lois humaines ou naturelles). Elle représente la mise en suspens de ces lois, la vacance de la légalité⁶⁴.

En ayant recours à la violence, l'attention est davantage portée sur la fin plutôt que sur les moyens mis en œuvre et leurs conséquences néfastes. Quand on atteint les résultats escomptés, on en est fier peu importe les moyens utilisés.

Depuis la rencontre de l'Afrique avec l'occident, la littérature africaine a été marquée par une situation de rapport conflictuel opposant le noir et le blanc, colonisateur, caractérisé par son attitude dominatrice. De cette attitude, est né un rapport binaire de maître-esclave, colonisateur - colonisé, oppresseur - opprimé. Par la suite, avec l'avènement des indépendances, contrairement aux attentes de tout le monde, la situation n'a pas tellement changé. En effet, héritier du système colonial, le système dictatorial a salué la violence comme une arme privilégiée pour s'assurer la garantie du pouvoir et installer le règne de la corruption et du népotisme. La voie démocratique n'étant pas toujours favorable à tout le monde, la pratique de la

⁶⁴ Jean-Paul Sartre, *Cahiers pour une morale*, cité par Jacqueline Russ, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Bordas, 1991, p. 309.

violence s'est avérée, pour certains, comme un moyen incontournable pour conquérir le pouvoir et le maintenir le plus longtemps possible. Dès lors, la violence du pouvoir a instauré le pouvoir de la violence sur le continent africain.

Dans l'ensemble de son œuvre, l'Ivoirien Ahmadou Kourouma s'est engagé à transmettre au monde la mémoire de cette violence qui n'a jamais cessé d'endeuiller le continent africain. Il a su manier avec finesse les techniques littéraires de la dérision pour peindre la situation chaotique dans laquelle l'Afrique s'est vue plongée suite à la politique de violence adoptée par les deux systèmes en question.

Allah n'est pas obligé vient appuyer le constat de Josias Semujanga selon lequel « la narration des romans de Kourouma se situe dans la suite logique du roman réaliste de type historique »⁶⁵. En effet, l'auteur de ce roman met en scène la voix narrative d'un enfant-soldat du nom de Birahima pour dévoiler sous un regard sarcastique une réalité terrifiante et déshumanisante qui a marqué l'histoire contemporaine du continent africain. Il s'agit d'une situation chaotique et douloureuse liée à plusieurs années de guerres tribales du Liberia et de la Sierra Leone dont les enfants soldats apparaissent comme les tristes héros. Tout en déplorant les dégâts de tout genre occasionnés par les atrocités de ces guerres, Kourouma condamne sévèrement, mais avec un ton humoristique, les principaux acteurs de ces macabres événements : les maîtres de la guerre (les bandits de grands chemins) et les responsables politiques impliqués dans le conflit. Ses critiques sont

⁶⁵ Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 82.

également dirigées contre la communauté internationale dont l'intervention dans les conflits contribue souvent à rendre la situation beaucoup plus difficile. La dimension ironique et humoristique du roman est centrée sur un jeu de vérité et de mensonge visant à ridiculiser presque tous les protagonistes de la guerre qui prétendent lutter pour une cause noble⁶⁶. Ahmadou Kourouma reste fidèle à l'Histoire pour transmettre au lecteur une mémoire des événements douloureux dans un univers régi par le principe de violence comme fin, un monde où la violence ne répond qu'à la violence.

2.2 L'univers du roman

Toute œuvre romanesque s'inscrit dans un univers dans lequel se déroulent les actions des personnages. Cet univers est souvent marqué par la situation sociopolitique de la société qui a donné naissance à l'œuvre. C'est pourquoi, avant de passer à l'analyse des textes du corpus, il importe de commencer par une présentation de ces deux éléments (le contexte sociopolitique et les actions des personnages).

2.2.1 Le contexte sociopolitique

Allah n'est pas obligé nous présente un univers chaotique construit sur la base d'une société de violence, déchirée par plusieurs années de guerre. Il s'agit d'un univers assombri par les guerres tribales qui ont plongé dans le chaos et la désolation le Libéria et la Sierra Leone, deux pays voisins situés en Afrique de l'ouest. La société du roman est une société sans repère, une société où la valeur humaine n'a plus de place, une société du non sens, une société dominée par la déshumanisation et la puissance du mal.

⁶⁶ Ces protagonistes de la guerre prétendent lutter pour la libération du peuple, alors que, dans le fond

De par leur voisinage, le Liberia et la Sierra Leone semblent partager le sort d'une violence inouïe qui a ravagé, pendant des années, ces deux pays en plus de la Guinée Conakry. La soif du pouvoir et des richesses naturelles a joué un rôle fondamental dans les conflits orchestrés par les responsables politiques et les seigneurs de la guerre avec leurs groupes armés. Peu après sa création, le Liberia a été le théâtre de nombreux conflits qui ont abouti à une guerre civile en 1989. Cette guerre civile a dépassé les limites territoriales pour embraser les pays frontaliers, dont la Guinée et la Sierra Leone :

Le Liberia est depuis plusieurs années le foyer d'une instabilité régionale chronique. Créé par les Etats-Unis, après l'abolition de l'esclavage, pour accueillir les populations noires affranchies, ce petit pays d'Afrique de l'Ouest a très vite reproduit un système esclavagiste essentiellement articulé autour de la division culturelle entre les populations d'origine américaine – dont est issu Charles Taylor, le président récemment déchu – et la population « native », massée dans la province du pays. Cette situation a engendré de nombreux conflits, jusqu'au déclenchement d'une guerre civile en 1989, qui a rapidement dépassé les frontières du Liberia pour contaminer les pays frontaliers (Guinée et Sierra Leone). En effet, l'importance des réserves diamantifères de cette région a toujours déchaîné les appétits⁶⁷.

Cet extrait constitue un petit résumé de l'origine des guerres tribales du Liberia et de la Sierra Leone. On constate que la société du roman à l'étude est construite autour de « l'instabilité régionale chronique » mentionnée dans le passage ci-dessus. L'histoire qui nous est racontée dans le roman commence effectivement avec la domination sur la population « native » des populations d'origine américaine et les conflits qui ont suivi cette domination. Cette histoire se poursuit par le déclenchement de la guerre tribale du Liberia et celle de la Sierra Leone. Bien que le

la vérité est tout autre : chacun se préoccupe de ses intérêts personnels.

⁶⁷ Voir *Première Urgence* du 11 décembre 2003 : « Liberia, Sierra Leone, Guinée : une crise humanitaire régionale », disponible sur ReliefWeb : www.reliefweb.int/w/rwb.nsf.

nœud du récit soit constitué par les guerres tribales de ces derniers pays, la Guinée occupe une position non négligeable vu le rôle qu'elle joue dans les conflits. Dans l'ensemble, tous les pays voisins du Liberia et de la Sierra Leone sont impliqués dans le conflit, ainsi que quelques grands dictateurs africains dont le colonel Kadhafi, Houphouët-Boigny, Sani Abacha, Gnassingbe Eyadema, etc. Le Liberia et la Sierra Leone se présentent comme de véritables champs de bataille. Malgré les ressources naturelles abondantes dans ces deux pays, leurs populations croupissent dans la misère. Tout au long du récit, la voix du narrateur dévoile la misère d'une population victime du banditisme politique. Une telle situation est due aux responsables politiques sans scrupule dont la principale préoccupation semble être le pillage des ressources du pays et la protection de leur pouvoir. D'autre part, les responsables de ce marasme sont « les bandits de grand chemin » qui ne se soucient que de la conquête du pouvoir. A cela s'ajoute le pillage des richesses naturelles tel que l'explique *Première Urgence* :

En 1991, Charles Taylor soutient activement le sierra léonais Foday Sankoh, qui lance son mouvement, le RUF (Front révolutionnaire uni), à l'assaut de son propre pays à partir du Liberia. Le chaos généré par le RUF durant toute la décennie 90 permet à Charles Taylor et à Foday Sankoh de piller une bonne partie des richesses diamantifères du pays. La guerre civile en Sierra Leone fera plus de 100 000 morts et 1,2 millions de déplacés, dont environs 500 000 se réfugient au Liberia et en Guinée⁶⁸.

On voit que le soutien de Charles Taylor à Foday Sankoh n'est pas désintéressé. Les diamants de la Sierra Leone y sont pour quelque chose. Foday Sankoh est lui-même préoccupé par le pillage des diamants, ce qui, d'ailleurs, comme on le verra par la suite, va compliquer les négociations de paix. Ceci explique le

⁶⁸ Voir *Première Urgence*, *op.cit.*, p.1.

rapport existant entre la guerre du Liberia et celle de la Sierra Leone. Charles Taylor et Foday Sankoh ont tiré profit du chaos qui a entraîné la mort d'une centaine de milliers de personnes.

La Sierra Leone est un pays qui est né dans les mêmes conditions que le Liberia. En effet, il a été créé par l'empire britannique afin d'accueillir les esclaves anglais affranchis de la servitude. Ces derniers, étant considérés comme des sujets de l'empire britannique, ont exercé leur suprématie sur la population autochtone jusqu'aux premières élections, à partir desquelles les natifs ont pris le pouvoir. La Sierra Leone a, dès lors, été l'objet d'une série de coups d'État alimentés par la politique du tribalisme et une corruption incessante. C'est l'arrivée de Foday Sankoh qui a aggravé la situation en précipitant le pays dans un chaos total. La complexité de la guerre se caractérise par la complicité des protagonistes du conflit. La présence des régions diamantifères dans la zone des conflits constitue l'un des principaux facteurs de persistance de la guerre, comme l'a bien montré l'auteur d'*Allah n'est pas obligé*.

L'objet de quête de Birahima, personnage principal et narrateur du récit, l'a amené à parcourir d'abord le Liberia, du sud au nord et du nord vers le sud pour continuer vers l'est du Liberia en direction de la Sierra Leone où il espérait retrouver sa tante Mahan. C'est à travers ce parcours de Birahima que l'auteur transmet au lecteur une mémoire de la violence occasionnée par les guerres tribales du Liberia et de la Sierra Leone.

2.2.2. Les personnages et leurs fonctions sociales

Les personnages jouent un rôle capital dans la narration car ils se présentent comme un élément clé pour l'organisation du récit, tel que le rappelle Shlomith Rimmon-Kenan⁶⁹ en citant Ferrara.

L'univers du roman *Allah n'est pas obligé* est construit à partir d'une société brisée, représentée par un ensemble de personnages que l'on peut distinguer en deux catégories principales. La première catégorie serait constituée de personnages ayant un rôle précis dans le récit et la deuxième serait composée de protagonistes de l'Histoire officielle dont s'inspire le roman. Dans cette dernière catégorie figurent les véritables responsables des événements liés à la guerre du Liberia et de la Sierra Leone : les dictateurs de certains États africains, les maîtres de la guerre ou les groupes armés impliqués dans les conflits. On peut aussi noter la présence des forces d'interposition opérant dans les deux pays sous l'égide de la communauté internationale et de la communauté régionale⁷⁰.

La première catégorie comprend deux groupes de personnages. Il y a d'abord le groupe de Birahima, le personnage principal et sa famille élargie, ensuite on a le groupe des enfants soldats incluant les chefs de camps dont ils font partie. Il est à noter que Birahima, considéré comme le personnage focalisateur du récit, fait partie

⁶⁹ « In fiction the character is used as the structuring element: the objects and the events of fiction exist - in one way or another - because of the character and, in fact, it is only in relation to it that they possess those qualities of coherence and plausibility which make them meaningful and comprehensible ». From Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, Routledge, 1983, p. 35.

intégrante des deux groupes. Les personnages étant très nombreux, on ne parlera que de ceux qui jouent un rôle important dans la trame du récit.

Birahima, l'enfant-soldat, est un personnage polyvalent. En effet, comme nous venons de le signaler, il est à la fois narrateur et personnage focalisateur. Ces deux rôles lui accordent une importance de haut niveau si on s'en tient aux propos de Yves Reuter : « il est clair que l'importance et la spécificité des personnages se jouent - au moins en partie - par rapport à ce statut des personnages : fictionnels, focalisateurs, narrateurs »⁷¹. La fonction de focalisateur implique que Birahima est le point central par où passe la perspective et, selon les termes de Yves Reuter, « on a l'impression de percevoir l'univers fictionnel et les autres personnages par ses yeux »⁷². En outre, c'est lui-même qui, dans le récit, raconte l'histoire du début à la fin. Le choix d'un tel personnage est pertinent pour la construction et la transmission de la mémoire, dans la mesure où le narrateur se présente comme un témoin des événements qu'il raconte.

Dès le début de la narration, Birahima nous révèle lui-même son identité qu'il définit en premier lieu sur la base d'un critère linguistique :

Et d'abord...et un...M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre. Pas parce que je suis black et gosse. Non ! Mais suis p'tit nègre parce que je parle mal le français. C'é comme ça. Même si on est grand, même vieux, même arabe, chinois, blanc, russe, même américain ; si on parle mal le français, on dit on

⁷⁰ Il s'agit de l'ONU et de la CEDEAO (Communauté Économique des États de l'Afrique de l'Ouest).

⁷¹ Voir Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Paris, Dunod, 1997, p. 29.

⁷² *Ibid.*

parle p'tit nègre, on est p'tit nègre quand même. Ça c'est la loi du français de tous les jours qui veut ça⁷³.

L'identité de « p'tit nègre » accordée à Birahima est déterminée par plusieurs choses à la fois : son niveau faible de français, son niveau de scolarisation et la couleur de sa peau. En effet le terme « nègre » est une appellation anthropologique pour désigner une personne de couleur noire. L'expression « parler français du petit nègre » est certainement née à l'époque coloniale avec les noirs qui s'efforçaient de parler tant bien que mal la langue française. Dans les zones francophones, le fait de parler le français du petit nègre est essentiellement lié au niveau bas de la scolarisation. Birahima lui-même n'a pas été loin dans ses études : « Et deux... Mon école n'est pas arrivée très loin ; j'ai coupé cours élémentaire deux. J'ai quitté le banc parce que tout le monde a dit que l'école ne vaut plus rien, même pas le pet d'une vieille grand-mère » (p.9). La valeur de l'école étant, dans plusieurs coins du monde, considérée en fonction de la possibilité d'avoir un emploi, Birahima a très tôt quitté l'école car, dans son pays, cette possibilité n'était plus évidente. Son bas niveau de scolarisation va se répercuter sur son avenir, car n'ayant pas d'autres moyens de surmonter les difficultés de la vie, il sera obligé de devenir enfant-soldat.

La désignation identitaire de Birahima se développe en quelques traits : un petit garçon qui doit avoir entre 10 et 12 ans, victime d'une situation familiale et sociale insupportable. Cette situation est à l'origine d'un parcours qui l'a conduit à la vie d'enfant-soldat. Incapable de supporter jusqu'au bout son milieu familial marqué

⁷³ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000, p.9. Les références des citations tirées de ce livre seront désormais identifiées par la page de référence placée entre parenthèses à la fin

par la misère et surtout par la souffrance terrible de sa mère due à un ulcère incurable, Birahima devient un enfant de la rue. Malgré la malédiction⁷⁴ dont il a conscience, Birahima ne désarme pas, mais il aspire plutôt à une nouvelle vie. Sa tante Mahan, qui vit au Libéria, lui apparaît comme une lueur d'espoir et se présente dans le récit comme l'objet de sa quête. C'est ce parcours à la recherche de sa tante qui le conduit à devenir un enfant-soldat. Il entreprend la lutte pour la survie mais sa quête l'amène à vivre une réalité tragique dans un monde sauvage et sanguinaire sous un ciel assombri par les guerres tribales du Liberia et de la Sierra Leone. À partir de tous ces éléments, on peut dire qu'*Allah n'est pas obligé* est une forme d'« épopée moderne sur le modèle négatif »⁷⁵.

C'est à travers la voix humoristique de Birahima que l'auteur rend au monde entier un témoignage lucide sur une terrible violence qui a marqué l'histoire contemporaine du continent africain. Malgré son bas niveau de scolarisation, Birahima se montre intelligent, ce qui lui permet de bien jouer son rôle (votre serviteur : 63) de transmettre au lecteur et au monde entier la mémoire d'une terrible expérience vécue par les enfants-soldats. Dans l'ensemble, Birahima incarne non seulement la misère des enfants issus des milieux défavorisés, mais surtout la vie dure et périlleuse des enfants-soldats. En plus de son monde familial, il y a deux groupes de personnages auxquels Birahima est associé : les enfants-soldats et les maîtres de la guerre.

de la citation.

⁷⁴ Birahima se croit être victime de la malédiction de sa mère qu'il a abandonnée seule dans un état de santé déplorable.

⁷⁵ À cet égard, voir Christiane Ndiaye, *Danses de la parole : études sur les littératures africaines et antillaises*, Yaoundé, Nouvelles du Sud, 1996, p.77.

Le monde familial de Birahima comprend sa famille élargie et quelques amis de la famille. Le portrait de sa mère Bafitini se caractérise par la dégradation de son aspect physique. « Appétissante, vierge et jolie » qu'elle était dans sa jeunesse, elle se voit vite rongée par une souffrance aiguë et avilissante, due à un ulcère incurable qui a réduit son corps à un état de pourriture. Cette situation alarmante provoque chez Birahima la tristesse qui déchire continuellement son cœur. Il est tourmenté par le fait de n'avoir jamais vu sa mère dans un état de bonne santé. Il l'a toujours vue dans un état de décomposition. Bien qu'à la nuit de sa naissance, on avait vu dans le ciel et sur la terre des signes sinistres qui prédisaient le destin funeste qui attendait Bafitini, la situation dégradante de son état de santé est aussi liée à son milieu de vie aveuglé par l'ignorance et les croyances traditionnelles. En effet, elle aurait pu avoir recours à la médecine moderne qui était déjà sur place, mais son entourage, se méfiant de l'efficacité d'une telle médecine, a jugé bon de recourir aux guérisseurs. Informé par son entourage de ce que sa mère faisait partie des sorciers et des mangeurs d'âmes du village, et qu'elle s'était transformée en un buffle pour tuer et manger l'âme du fils de son exciseuse, Birahima a pris la décision catégorique de rompre avec sa mère. En fait, il venait de comprendre qu'elle était responsable de sa pourriture puisque elle-même mangeait les âmes et mangeait dans son ulcère qui devenait alors incurable.

La pourriture de sa jambe est comparable à la pourriture de la société décrite par l'auteur. L'état de santé de Bafitini symbolise la situation d'une société pourrie en l'occurrence l'Afrique. Cette société est responsable de son état « d'infirmité » et de la peine qu'elle inflige à ses enfants dont elle est incapable de s'occuper. L'état déplorable et de décomposition dans laquelle Birahima a toujours vu sa mère donne

l'image d'une société qui n'a jamais pu se relever. L'état de rupture entre Birahima et sa mère symbolise un sentiment d'aversion qu'une telle société inspire à ses enfants.

Birahima n'a pas eu la chance de bien connaître son père, Mory, car il est mort trop tôt, au moment où son fils marchait encore à quatre pattes. Le chagrin d'avoir perdu son père à cet âge l'empêche de parler de celui qui était considéré comme « un gros cultivateur et un bon croyant » et qui s'occupait valablement de sa femme malgré son état de santé exécrable. Birahima traîne la douleur de la perte de son père qui pouvait lui être un soutien valable pour surmonter les difficultés de la vie. Le fait d'avoir perdu son père, au cours de sa prime jeunesse, constitue pour lui un manque insupportable et une mémoire traumatisante. C'est justement pour éviter la douleur de cette mémoire qu'il n'aime pas parler de son père. En fait, il est né au moment où sa famille traversait une situation dégradante dont elle ne s'est jamais relevée. Cette situation est comparable à celle d'une société qui traverse une situation dégradante, en l'occurrence l'Afrique postcoloniale.

Ce manque de tendresse maternelle et de soutien paternel sera compensé par la disponibilité de sa grand-mère maternelle qui joue le rôle de soutien incontestable et de consolatrice dans la situation pénible que traversent Birahima et sa mère. Musulmane qu'elle est, elle tente de consoler sa fille avec des paroles d'espérance en une vie meilleure après la mort. C'est en particulier de cette manière qu'elle l'assiste dans sa douleur. N'ayant pas de père, et Bafitini étant incapable de s'occuper de son fils, ce dernier va rompre avec sa mère et rejoindre sa grand-mère qui prendra la

relève. La grand-mère accompagne Bafitini dans sa douleur jusqu'à la dernière minute de sa vie, et veille sur Birahima malgré l'insuffisance de ses moyens.

Après la mort de Mory, c'est Balla, le guérisseur et féticheur, qui devient le deuxième époux de Bafitini. Cette union est due à ce qu'il est toujours resté à côté d'elle pour l'assister. En épousant la mère de Birahima, Balla prend aussi la responsabilité de l'éducation de ce dernier. Cependant, comme éducation, il lui apprend « la chasse, le fétichisme et la sorcellerie », ce qui pousse sa grand-mère à vouloir l'éloigner de lui pour le confier à sa tante Mahan.

Tante Mahan n'a pas eu la chance de vivre une vie heureuse. Comme beaucoup d'autres femmes de son époque, elle a subi une violence conjugale accablante qui l'a obligée à divorcer avec son premier mari, Morifing, un violent maître chasseur. Mahan et son deuxième mari vont vite prendre le chemin de l'exil vers le Liberia, dans un coin retranché de la forêt, parce que Morifing cherche toujours à les tuer. Lors des funérailles de Bafitini, la famille étendue réunie décide de confier à tante Mahan l'éducation et l'avenir de Birahima. Pour ce dernier, elle joue alors le rôle de « seconde mère » et de tutrice : « c'était ma tante, ma tutrice, qui devait me nourrir et m'habiller et avait seule le droit de me frapper, injurier et bien m'éduquer » (p.36). C'est pour cette raison que Tante Mahan est devenue l'objet de quête de Birahima. Malgré l'espoir de réaliser son rêve en la rejoignant au Libéria, il aura le malheur de tomber sur son cadavre en Sierra Leone où elle s'était réfugiée pour fuir les combats du Liberia sans savoir que la violence qui y faisait rage allait mettre fin à ses jours. En tant qu'objet de quête, Tante Mahan se présente comme le

fil conducteur du récit. C'est une femme malheureuse qui incarne le personnage féminin victime de la violence conjugale et des atrocités de la guerre.

Tout au long de sa quête, Birahima est accompagné par Yacouba, le féticheur et le bandit boiteux. Il est lui-même à la recherche d'un refuge pour échapper à la police de son pays qui est toujours à ses trousses pour crime de vendeur illégal de colas et de multiplicateur de billets de banque. Il deviendra boiteux suite à un accident de route où il est poursuivi par la police. Ce sera pour lui une chance exceptionnelle d'entendre que Birahima a une tante au Liberia et qu'il a besoin de la rejoindre. Le Liberia est donc pour lui un bon endroit où il peut fuir la police ivoirienne, fabriquer et vendre des fétiches. Il pourra surtout exploiter la naïveté de ceux qui croient en la capacité de protection des fétiches contre les balles. Avec son esprit débrouillard, son habileté à pressentir le danger et sa spécialité de fabricant de fétiches « protecteurs »⁷⁶, Yacouba mérite la fonction de guide et de protecteur dont Birahima a besoin pour sa quête. Il incarne les croyances traditionnelles et l'esprit malhonnête, ou plutôt débrouillard, dans une société où le banditisme est généralisé.

Un certain Sekou Doumbouya, l'informateur, semble épauler Yacouba dans sa mission de guide et protecteur. Ami de longue date de Yacouba, Sekou Doumbouya est lui-même un marabout, multiplicateur de billets de banque et fabricant d'amulettes. Leur amitié est plutôt liée à une relation d'affaires. Cependant dans le récit, Doumbouya apparaît comme un ami de malheur. En effet, il fait l'objet de

rencontres incessantes avec Yacouba et Birahima qui, malgré tout, aimeraient bien l'éviter puisque chaque rencontre est une occasion pour Sekou de leur communiquer la nouvelle du malheur qui les attend sur leur passage. Ces rencontres ne sont pas l'effet du hasard, mais sont porteuses d'informations susceptibles d'amener le personnage principal à éviter le pire. Le personnage de Sekou Doumbouya est construit sur le modèle du récit traditionnel dans la mesure où il intervient d'une façon mystérieuse pour sauver le personnage principal.

Le parcours de Birahima lui permettra de se faire recruter comme enfant-soldat dans différentes factions armées. Il va côtoyer d'autres enfants-soldats dont il raconte le parcours vital, principalement, à l'occasion d'une oraison funèbre qu'il prononce à la suite de la mort de l'un d'entre eux. Ce parcours permet d'éclaircir quelques uns des facteurs qui sont à l'origine d'une vie aussi dangereuse et futile. La misère et la perte de support familial sont les causes fondamentales qui conduisent à la vie d'enfants-soldats, comme le fait remarquer Birahima :

Quand on n'a pas de père, de mère, de frère, de sœur, de tante, d'oncle, quand on n'a pas de rien du tout, le mieux est de devenir un enfant-soldat. Les enfants -soldats, c'est pour ceux qui n'ont plus rien à foutre sur terre et dans le ciel d'Allah (p.125).

Comme Birahima, Kid, Sarah, Jean Tai (Tête brûlée), Fati, Kik, Soso la panthère ont tous été victimes de la misère et de problèmes d'ordre familial. Ils sont devenus enfants-soldats dans l'espoir d'échapper aux problèmes de la vie.

⁷⁶ Yacouba se sert de ces fétiches pour escroquer, non seulement la masse populaire, mais aussi les maîtres de la guerre. Il peut donc ouvrir facilement les portes à Birahima pour qui il joue le rôle de

Le capitaine Kid est mort abattu par deux jeunes gens qui, moyennant de l'argent, escortaient et protégeaient les passagers contre l'assaut des coupeurs de route. Parmi tous ses camarades personne ne connaissait ses parents, ce qui laisse croire que lui, non plus, ne les connaissait pas.

Sarah, la méchante, est née d'un père marin qui ne faisait que voyager. À cinq ans, Sarah a eu le malheur de perdre sa mère, une vendeuse de poissons, « fauchée et tuée par un automobiliste soûl » (p.94). Confiée par son père à une cousine du village, puis à Madame Kokui, une commerçante, mère de cinq enfants, Sarah devint sa bonne et une vendeuse de bananes pour elle. Méchante et sévère qu'elle était, Kokui maltraitait sa bonne et la frappait chaque fois que l'occasion se présentait. Un jour qu'elle s'est fait voler une main de banane par un voyou, craignant la punition de sa maîtresse, elle décide de ne pas rentrer chez elle. Elle se met alors à mendier de l'argent, avant d'être violée par un homme qui lui donnait l'impression de compatir à ses peines. Après sa sortie de l'hôpital, elle est reçue dans un orphelinat par les sœurs qui seront toutes massacrées suite à la guerre du Libéria. Sarah et quatre de ses camarades se livrent à la prostitution avant d'entrer dans les enfants-soldats où elle va connaître une fin tragique.

Sarah représente la vie des jeunes filles, abandonnées à elles-mêmes dans une société sans scrupule, dominée par la violence et l'esprit d'exploitation de l'homme par l'homme. Le commandant Taï surnommé Tête brûlée est un grand ami de Sarah

et de Birahima. Menteur et fabulateur renommé, il a fui de chez ULIMO⁷⁷ avec les armes, raison pour laquelle, il a, directement, été nommé commandant au NPFL⁷⁸ dont Papa le bon était le représentant à Zorzor. La seule raison qui l'a poussé à rejoindre les factions du NPFL est la recherche de ses parents qui, selon les dires de certains, se sont réfugiés dans cette zone en fuyant les combats. Malheureusement il n'y a trouvé aucun d'entre eux. Ces quelques exemples suffisent pour nous montrer que, sous la contrainte des circonstances difficiles, ces enfants ont été obligés de devenir enfants-soldats, une vie qui a conduit la plupart d'entre eux à une fin tragique.

Ces enfants vivent sous les ordres des maîtres de la guerre qui sont des responsables des camps ou des représentants des différents groupes impliqués dans le conflit au Liberia et en Sierra Leone. Ils sont tous marqués par le sens de la responsabilité et souvent par l'excès de zèle. Certains de ces personnages sont issus d'un milieu religieux et tentent de se mettre au service de la collectivité, malgré les circonstances de la guerre qui les poussent à la cruauté et à l'ignominie. Ils partagent tous des traits négatifs qui les tournent en ridicule. À cela s'ajoute l'accumulation des croyances qui démontrent que, dans un monde aussi chaotique, la logique d'une seule croyance ne peut pas apaiser les esprits.

⁷⁷ ULIMO est l'abréviation anglaise de United Liberation Movement (Le mouvement uni pour la libération). Ce mouvement appartenait à Samuel Doe.

⁷⁸ NPFL est l'abréviation anglaise de National Patriotic Front of Liberia (Front national patriotique du Liberia). C'est le mouvement de Taylor.

Parmi ces maîtres de guerre, on peut citer le colonnel Papa le bon, le général Onika Barclay Doe, Jonny Barclay, Mère Marie Béatrice, le général Tieffi et le colonnel Hadja Gabrielle Aminata. Malgré l'existence des traits négatifs chez ces personnages, ils témoignent d'un esprit de responsabilité et de dynamisme remarquable.

On peut se demander pourquoi Kourouma a choisi les hommes et les femmes issus du milieu religieux pour en faire des maîtres de la guerre. C'est probablement pour souligner le caractère complexe ou incompréhensible des guerres qui finissent toujours par impliquer ou par toucher toutes les catégories sociales. À partir de là, il condamne sans réserve les protagonistes de la guerre qui sont à l'origine d'une telle situation. Ce qui paraît paradoxal chez Kourouma c'est que tout en déplorant la violence et le chaos occasionnés par tous les intervenants dans la guerre, il condamne avec réserve les gestes commis par les enfants-soldats et les responsables des camps. En prenant les enfants et autres personnages issus du milieu religieux, il veut souligner le fait que ces gens-là étaient voués à une vie normale, mais que les circonstances de la guerre les ont condamnés à la déshumanisation et à la barbarie humaine.

La série des protagonistes de l'histoire comprend les chefs de guerre et les responsables politiques⁷⁹. Les chefs de guerre impliqués dans la guerre tribale du Liberia sont Samuel Doe qui a renversé le régime des Afro-américains pour instaurer

une dictature sanguinaire jusqu'à son exécution par Prince Johnson. Ce dernier est le deuxième chef de guerre du Liberia, qui se prenait pour un envoyé de Dieu, chargé de la libération du peuple libérien, mais sa criminalité dépasse ce qu'on peut imaginer.

Charles Taylor est lui aussi l'un des puissants chefs de guerre du Liberia. Il était à la tête du mouvement NPFL qui semait la terreur dans le pays. Il a été à la tête du pays jusqu'en août 2003. El Hadji Koroma est le quatrième chef de guerre du Liberia. Les chefs de guerre de la Sierra Leone sont Foday Sankoy, Johnny Koroma et le groupe des Kamajors. L'auteur donne à tous ces chefs de guerre l'appellation de « bandits de grand chemin », étant donné que malgré leur prétention de libérer le pays, ils privilégient tous la politique du ventre.

Les responsables politiques sont les différents chefs d'États qui, depuis la période des indépendances, se sont succédé au pouvoir en Sierra Leone et au Liberia. C'est essentiellement par la pratique de coups d'État et d'assassinats que la plupart de ces chefs accédaient au pouvoir. Il s'agit en outre de certains des grands dictateurs africains qui ont une large part de responsabilité dans les conflits du Liberia et de la Sierra Leone : le Colonel Kadhafi de la Libye, Blaise Compaoré du Burkina-Faso, Houphouët-Boigny de la Côte-d'Ivoire et Gnassingbe Eyadéma du Togo. Ces protagonistes de l'histoire jouent un rôle important pour la question de la mémoire qui nous intéresse, d'autant plus qu'ils constituent d'importantes références historiques, quoique tristement célèbres.

⁷⁹ Les chefs de guerre sont des responsables militaires qui détiennent le haut commandement des différents groupes qui font la guerre. Les responsables politiques sont les différents chefs d'État

La suite du chapitre vise à mettre en lumière les techniques discursives déployées par Ahmadou Kourouma pour transmettre au lecteur la mémoire des guerres tribales du Liberia et de la Sierra Léone.

2.3 Formes et stratégies littéraires de construction et de transmission de la mémoire de la violence

Comme toute mémoire, la mémoire de la violence repose sur un support matériel et sa transmission se fait par le biais d'une médiation dont la nature peut être différente. Chaque médiation est régie par un certain nombre de mécanismes qui facilitent cette transmission. Sur le plan de l'écriture, ces mécanismes de construction et de transmission de la mémoire de la violence renvoient au choix des formes et stratégies littéraires mises en œuvre par chaque auteur.

Dans *Allah n'est pas obligé*, les techniques littéraires les plus pertinentes concernent, entre autres, l'aspect homodiégétique du récit, la dimension humoristique du discours, l'intégration de la mémoire dans l'espace et le temps, la description et l'inscription du corps dans le corps du récit. Avant d'aborder la perspective narrative, précisons que la représentation des sources de la violence et de ses diverses pratiques participe fortement à la construction et à la transmission de la mémoire de la violence.

2.3.1 Perspective narrative

L'étude de la perspective narrative vise à déterminer le type de récit et les stratégies narratives mises en œuvre par l'auteur pour transmettre la mémoire dont il est ici question. Ahmadou Kourouma a choisi de donner, à son récit, la forme

homodiégétique et à le construire sous une perspective humoristique. Comme on pourra le voir plus loin, l'intégration des interférences linguistiques dans le récit exige l'usage des dictionnaires afin de la rendre accessible aussi bien au monde africain qu'au monde occidental.

2.3.1.1 L'aspect homodiégétique du récit

Le mode adopté par l'auteur est celui de la « diégésis » qui consiste à raconter. Il s'agit, selon Yves Reuter, d'un mode où « la médiation du narrateur n'est pas masquée : le narrateur est apparent, il ne dissimule pas sa présence »⁸⁰. Dans *Allah n'est pas obligé*, la médiation du narrateur est apparente du début à la fin du récit. Cette présence caractérise le type de récit choisi par l'écrivain. Ahmadou Kourouma a choisi de faire raconter l'histoire par l'un des personnages du récit. Donc Birahima est à la fois narrateur et personnage de l'histoire qu'il raconte. On a, alors, affaire à un récit homodiégétique, selon la terminologie de Gérard Genette⁸¹.

Bien que la structure narrative soit organisée autour d'une combinaison de deux personnes grammaticales (première et deuxième personne), la dimension homodiégétique du récit est renforcée par la prédominance des pronoms personnels à la première personne. Le « je » et le « nous » sont dans une constante alternance. Le « je » accompagne souvent le « moi » qui joue le rôle d'identification du narrateur : « Moi j'ai été envoyé chez les enfants-soldats. On m'a montré mon Kalatch. Nous étions cinq pour une arme et celui qu'on m'a présenté était plus neuf que ce que j'avais eu chez NPFL » (p.110). Le narrateur emploie la première personne du

⁸⁰ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op. cit., p. 39.

singulier pour raconter sa propre expérience, comme dans ce dernier passage où il parle de son accueil chez ULIMO. Le recours à la première personne du pluriel renvoie à une expérience qu'il a partagée, soit avec ses camarades enfants-soldats, soit avec ses compagnons de route dont Yacouba, le bandit boiteux. Étant donné son appartenance à deux catégories de personnages, Birahima, est souvent obligé d'expliquer, comme dans ce cas précis le sens du pronom « nous » dont il parle :

Nous (c'est-à-dire le bandit boiteux, le multiplicateur des billets de banque, le féticheur musulman, et moi, Birahima, l'enfant de la rue sans peur ni reproche, the small-soldier), nous allions vers le sud quand nous avons rencontré notre ami Sekou, un paquet sur la tête, qui montait du sud vers le nord. Nous nous étions séparés à Niangbo sans nous donner l'au revoir (p.137).

Dans l'ensemble du récit, trois fonctions sont reconnues au pronom personnel « nous » : l'identification du narrateur, celle du groupe dont il fait partie, et la fonction de sujet. Les deux pronoms personnels « je » et « nous » accordent à Birahima, à la fois, le statut de narrateur et celui de personnage du récit.

La troisième personne est aussi largement utilisée pour raconter les expériences propres aux différents personnages. La deuxième personne n'intervient que pour le dialogue et le discours rapporté⁸². On remarque également la présence des pronoms personnels indéfinis. Le pronom indéfini est utilisé soit avec une valeur généralisante ou d'indétermination (on), soit avec une valeur humoristique ou de mépris (ça). À titre d'exemple, voyons comment l'auteur réduit au ridicule l'attitude

⁸¹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1978, p.45.

⁸² Le dialogue et le discours rapporté interviennent rarement dans le récit. Le dialogue intervient quand le narrateur doit s'adresser à ses compagnons de route, ou quand ses chefs s'adressent à lui. Le discours rapporté est très rare. Voici, à titre d'exemple, le discours sadique du Prince Johnson qui, en torturant

de Johnson face à la décision du président de la Compagnie américaine de caoutchouc de lui refuser la garde de la plantation :

Johnson ne parut pas convaincu. Pas du tout convaincu. Ça rentra au camp pensif. Pendant trois jours, à midi, pendant les séances de prière, de pénitence, ça se mit à réfléchir. [...] Ça se mit à rechercher d'autres moyens pour obtenir la protection de la plantation contre des fretins de bandits par un accord secret (p.165).

Le pronom démonstratif « ça » qui joue la fonction de représentant référentiel, exprime un sentiment de mépris à l'égard de l'attitude de Johnson face à sa déception. Ce sentiment de mépris est renforcé par l'anaphore (la répétition de ce pronom) qui produit un élan rythmique au sein de l'énoncé et une amplification progressive au niveau des actions du personnage. Ces deux éléments attirent l'attention du lecteur et imprime dans sa mémoire le jugement négatif de l'auteur vis-à-vis de Johnson.

L'intérêt de la forme homodiégétique est de produire un effet de vraisemblance. En lisant le récit, le lecteur a l'impression d'être en face d'un témoin directe, qui a une expérience de ce qu'il raconte. Le narrateur se présente aussi comme un témoin qui a une compréhension du monde et un jugement de valeur sur le monde. C'est donc par le narrateur que le lecteur va connaître les personnages : leur faire, leur comportement et leur conscience. Ainsi, le narrateur peut produire des effets variés chez le lecteur suivant la forme de l'instance narrative⁸³.

Samuel Doe, vocifère ces paroles contre lui : « Tu veux discuter avec moi. Voilà comment je discute avec un homme de démon » (p.144).

⁸³ Yves Reuter, *L'analyse du récit, op.cit.*, p.48. Il définit l'instance narrative de la manière suivante : « L'instance narrative va articuler les rapports entre les formes fondamentales du narrateur (qui parle ? Comment ?) et les trois perspectives possibles (par qui perçoit-on ? Comment ?) pour présenter de façons différentes l'univers fictionnel et produire des effets sur le lecteur ».

En ce qui concerne l'instance narrative, le narrateur du récit *Allah n'est pas obligé* s'inscrit dans la catégorie du « narrateur homodiégétique avec perspective passant par le narrateur »⁸⁴. Cela signifie qu'il fait le récit de son parcours en jetant son regard vers le passé, d'où la prédominance du passé simple et de l'imparfait dans la narration. Cependant, comme l'intérêt de l'auteur est centré sur la vie macabre des enfants-soldats, le récit est entrecoupé de petits discours de forme biographique faisant objet d'oraison funèbre. Cela nous met en présence d'un récit enchâssé. À première vue, on a tendance à accorder au récit un cachet autobiographique et biographique. Pourtant, cela ne change en rien le trajet du narrateur. Cette technique brise la linéarité du récit, mais elle fournit au lecteur un supplément d'informations susceptibles d'élucider l'origine des événements.

Malgré son bas niveau de scolarisation, Birahima a l'air d'un narrateur intelligent. Cela s'explique, en partie, par l'importance de son savoir en rapport avec les événements historiques, mais aussi par le fait qu'il connaît bien les personnages. L'évaluation qu'il fait de ces derniers, passe particulièrement par la technique de la dérision. Selon les termes de Mihály Szegedy-Maszák, on peut le considérer comme « un observateur-narrateur subjectif »⁸⁵. La connaissance du parcours vital de ses

⁸⁴ *Ibid.*, p. 52. Selon Reuter, cette instance est typiquement celle des autobiographies, des confessions, des récits où le narrateur raconte sa propre vie rétrospectivement. Il possède, en conséquence, un savoir plus important qu'à chacune des étapes antérieures de sa vie et il peut donc prédire, lorsqu'il parle de lui âgé de cinq, dix ou quinze ans, ce qu'il adviendra plus tard. Il peut aussi avoir réuni des connaissances sur des gens qu'il a rencontrés antérieurement et il n'hésite pas à intervenir dans son récit pour expliquer ou commenter sa vie et la façon dont il la raconte [...]. En revanche cette instance narrative ne permet pas de savoir de façon certaine ce qui se passe (et ce qui s'est passé) dans la tête des autres personnages et restreint les changements de lieux au trajet de vie du personnage-narrateur.

⁸⁵ Szegedy-Maszák distingue, en ces termes, deux aspects du rapport entre l'observateur-narrateur (subjectif) et le personnage : « D'une part, ce rapport fait référence à l'information relative aux événements de l'histoire et, d'autre part, il implique une évaluation des personnages. Un observateur-narrateur subjectif peut en savoir davantage, cependant que son homologue objectif peut en savoir

'camarades lui permet de prononcer l'oraison funèbre à l'occasion de la mort de l'un d'entre eux. C'est à partir de ce rituel que le lecteur peut percevoir le type de violence subie ou perpétrée par les enfants-soldats. Ce rituel participe à la transmission d'une mémoire de la fin tragique des enfants-soldats tombés sur le champ de bataille ou des exactions qu'ils ont commises en tant qu'« enfants-soldats ». Le narrateur démontre un souci de précision en ce qui concerne notamment les événements historiques⁸⁶. On ne voit pas clairement d'où il tient ce savoir historique. Pourtant, on sait qu'il fait appel à l'usage des dictionnaires pour combler des lacunes d'ordre linguistique, et qu'il s'entoure d'informateurs et de guides pour la réussite de son parcours. Rappelons que Yacouba est un compagnon de route, guide et protecteur de Birahima et que Sekou Doumbouya intervient toujours pour prédire un malheur et lui donner la possibilité de contourner le danger. Le savoir du narrateur et son souci de précision visent à procurer au récit un effet de réel et à couper cours au doute qui pourrait s'implanter chez le lecteur et empêcher une bonne transmission de la mémoire.

Dans *Allah n'est pas obligé*, les paroles des personnages passent par le récit du narrateur. Le narrateur rend compte des événements qu'il a vécus. En ce qui concerne la violence, il raconte ce qu'il a vu, ce qu'il a entendu et rarement ce qu'il a fait lui-même. Bref, comme on peut le constater, le choix du récit homodiégétique

moins sur ces événements que sur le personnage, et le narrateur d'un récit peut contempler son héros avec admiration ou mépris ». À titre de référence, voir Marc Angenot et al. (dir.), *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989, p. 205.

⁸⁶ Dans le cas présent, les événements historiques se déterminent essentiellement par rapport aux actions des personnages référentiels et par rapport aux indications spatio-temporelles (les dates, les noms de lieux).

permet à l'auteur d'utiliser une technique narrative qui s'apparente au principe du témoignage, un facteur très important dans la transmission de la mémoire.

2.3.1.2 L'aspect humoristique du récit

La dérision étant, chez Kourouma, comme un rituel d'écriture, on constate que son récit *Allah n'est pas obligé* est construit sur un ton humoristique. Pourtant, cela n'empêche pas le narrateur de dire vrai et de faire une évaluation morale des protagonistes de l'histoire officielle. Il fait un mélange d'humour et de lucidité en jouant avec la réalité. Le récit en question confirme le constat de Josias Semujanga qui, en parlant des allusions aux faits historiques dans la narration romanesque, précise que « Kourouma ne cherche pas à inventer une histoire ni à démontrer quoi que ce soit, mais à montrer le monde sous une perspective humoristique »⁸⁷. Même s'il a été formulé avant sa publication, ce constat est parfaitement valable pour *Allah n'est pas obligé*.

La dimension humoristique joue deux fonctions essentielles dans la narration du récit : produire une sensation de plaisir chez le lecteur, et participer à une évaluation morale des personnages et de la société en passant par un procédé de détournement. L'art de Kourouma réside dans sa capacité de marier le rire et le sérieux. En effet, en banalisant l'événement raconté, le narrateur produit un éclat de rire chez le lecteur, mais l'invite aussi à saisir le sérieux du problème évoqué. Par exemple, ce passage, un peu flatteur à l'égard de Compaoré et d'Houphouët-Boigny,

⁸⁷ Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, op. cit., p. 84.

ne dissimule pas la tonalité narquoise, à travers laquelle l'auteur dénonce leur implication dans la guerre du Liberia :

Comparé à Taylor, Compaoré le dictateur du Burkina, Houphouët-Boigny le dictateur de Côte-d'Ivoire et Kadhafi le dictateur de Libye sont des gens bien, des gens apparemment bien. Pourquoi apportent-ils des aides à un fieffé de menteur, à un fieffé voleur, à un bandit de grand chemin comme Taylor pour que Taylor devienne le chef d'un État ? Pourquoi ? Pourquoi ? De deux choses l'une : ou ils sont malhonnêtes comme Taylor, ou c'est ce qu'on appelle la grande politique dans l'Afrique des dictatures barbares et liberticides des pères des nations (p. 71).

Le caractère ironique de ce passage réside dans le fait de qualifier de « gens bien » les deux dictateurs qui ont porté main forte à un criminel achevé comme Taylor. Il y a, d'emblée, un trait négatif qui ressort du fait même de se voir comparé à un criminel.

Donc, si Compaoré, Houphouët-Boigny et Kadhafi sont des dictateurs, c'est ironiquement que le narrateur les qualifie de « gens de bien ». Et d'ailleurs l'adverbe « apparemment » fait bien comprendre au lecteur que la réalité est tout autre.

L'évaluation morale repose sur cet aspect humoristique et devient beaucoup plus lucide à partir des questions posées et de la conclusion tirée par le narrateur. Celui-ci s'insurge contre les aides fournies à Taylor par ces dictateurs pour détruire le Liberia.

Les traits de menteur, de voleur, de bandit de grand chemin, attribués à Taylor reviennent à ces trois chefs d'État qui cherchent à l'aider pour qu'il devienne à son tour un chef d'État, dictateur comme eux. En fait, la conclusion tirée par le narrateur

montre que le groupe des trois Présidents reflète l'image des dictateurs africains qu'on a l'habitude d'appeler les pères des nations. L'expression « pères des nations » n'est pas sans ironie : comment, dans sa dictature barbare, un criminel liberticide

peut-il mériter le titre de « père de la nation » ? À travers cette critique implicite, le narrateur soulève la question du culte de la personnalité qui consiste à mystifier ou à

diviniser un seul dirigeant qui se sent alors confié le destin de la nation. Pour imposer sa domination, le dictateur va toujours s'appuyer sur le soutien d'un groupe de gens qui se range derrière lui et qui, souvent, l'aide à écraser le reste de la population.

La dimension humoristique ne s'arrête pas là, mais elle touche également l'impuissance de la communauté internationale face aux conflits qui déchirent le continent. Elle n'épargne pas non plus les hommes et les femmes de l'église qui, tout en portant le manteau religieux, se livrent à des pratiques ignobles. L'aspect humoristique du récit permet au narrateur de mettre le lecteur à l'aise, tout en l'invitant à chercher le sens de l'humour qu'on peut saisir, non pas à travers l'expression directe, mais au second degré de l'expression. Cela signifie qu'il fait du lecteur son complice intelligent ou son malin complice face au déploiement de la force et de la brutalité. L'humour et l'implicite sont ici utilisés comme une arme contre la brutalité et la violence.

2.3.1.3 L'usage des dictionnaires dans la narration

L'intégration des dictionnaires dans le récit a pour fonction essentielle d'aide à la compréhension du texte. Deux facteurs sont à l'origine de cette nécessité de rendre le texte beaucoup plus compréhensible : les interférences linguistiques et le souci de guider le lecteur. En ce qui concerne les interférences linguistiques, il est à signaler que, dans presque tous ses ouvrages, Ahmadou Kourouma se fait le plaisir d'intégrer au français des mots malinké, sa langue maternelle. Donc dans son œuvre, il procède à un métissage linguistique et c'est à ce titre qu'Azo Vauguy précise ce qui suit :

Les critiques feront remarquer que dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma, l'univers malinké transmet à la langue française sa façon de s'exprimer. La pensée malinké pénètre dans cette langue qui se transforme en trait d'union entre la valeur sémantique d'un mot malinké et celle d'un mot français⁸⁸.

Donc c'est par le souci de précision, pour se sentir à l'aise avec la valeur sémantique des termes qu'il veut utiliser, que Kourouma a toujours recours aux mots malinkés. Mais c'est aussi un signe d'affirmation de son identité malinké et la fierté de s'exprimer dans sa langue maternelle. Sans trop de modestie, Ahmadou Kourouma affirme que « la valeur sémantique du mot malinké ne trouve aucune correspondance dans une autre langue, encore moins en français »⁸⁹. Comme il semble le dire lui-même, c'est toujours par souci de rigueur et de précision que le narrateur se sert d'un bon nombre de dictionnaires :

Pour raconter ma vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales dans les gros mots, je possède quatre dictionnaires. Primo le dictionnaire Larousse et le petit Robert, secundo l'inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire et tertio le dictionnaire Harrap's. Ces dictionnaires me servent à chercher les gros mots, à vérifier les gros mots et surtout à les expliquer. Il faut expliquer parce que mon blabla est à lire par toute sorte de gens : des toubabs (toubab signifie blanc) colons, des noirs indigènes sauvages d'Afrique et des francophones de tout gabari (gabari signifie genre) (p.11).

En fait, on peut aussi dire que ce recours aux dictionnaires est, pour l'auteur, une stratégie de combler les lacunes dues à la déscolarisation du narrateur. Son « parler approximatif » peut créer la confusion chez le lecteur. L'usage des dictionnaires permet à l'auteur de concilier le niveau des connaissances du narrateur et sa tâche d'« interprète ». En effet, malgré son bas niveau de scolarisation, il est chargé de

⁸⁸ Azo Vauguy, « L'écrivain Ahmadou Kourouma : un griot qui cisaille les mœurs », *Notre Voie*, no 744 du 8 novembre 2000, p.2. Voir :

www.africaonline.co.ci/AfricaOnline/infos/notreVoie/744ACC1.HTM

⁸⁹ *Ibid.*

transmettre au monde l'image de la complexité des guerres tribales du Liberia et de la Sierra Leone. Ces dictionnaires contribuent ainsi à la construction du savoir du narrateur. Comme le souligne Madeleine Borgomano, en plus du souci d'éviter la confusion, l'usage de ces dictionnaires revalorise le savoir occidental dont la mise en question commençait à se faire sentir suite à l'expérience du chômage :

Ce n'est donc pas par principe que l'école et ses savoirs sont rejetés, mais seulement au nom de l'expérience. L'usage par Birahima de quatre dictionnaires manifeste une surprenante rigueur, le refus de l'approximatif et de la confusion, qui pourrait être un héritage du savoir pourtant rudimentaire transmis par l'école⁹⁰.

Les dictionnaires constituent le seul héritage que Birahima a gardé de son parcours à la recherche de sa tante. Il doit cet héritage à un certain Varrasouba, un interprète malinké qui travaillait pour le compte du HCR au Liberia. À sa mort survenue à la suite d'une maladie, Varrasouba laisse les quatre dictionnaires à Sidiki, un réfugié malinké. Ce dernier a assisté la tante de Birahima pendant ses derniers moments de maladie. Ne sachant pas quoi en faire, Sidiki va transmettre à Birahima les livres en question, au moment de leur rencontre. L'importance de cet héritage est qu'après avoir tout perdu dans la forêt, ça va lui servir d'outil de travail pour rédiger et raconter son aventure et sa vie misérable qu'il qualifie de « bordel », en faisant allusion au pays qui est lui-même un « bordel ».

Le procédé de « guidage » de la lecture apparaît comme une technique narrative qui permet à l'auteur de proposer au lecteur un sens ou un point de vue afin de créer des effets idéologiques. Les explications mises entre parenthèses constituent,

pour l'écrivain, un moyen de guider le lecteur par des jugements intégrés dans le discours du narrateur, comme dans ce passage où l'intervention des forces étrangères dans le conflit libérien est mise en cause :

Les États se sont adressés à l'ONU et l'ONU a demandé à la CDEAO (Communauté des États de l'Afrique de l'Ouest) d'intervenir. Et la CDEAO a demandé au Nigeria de faire application de l'ingérence humanitaire au Liberia. (Ingérence humanitaire, c'est le droit qu'on donne à des États d'envoyer des soldats dans un autre État pour aller tuer des pauvres innocents chez eux, dans leur propre pays, dans leur propre village, dans leur propre case, sur leur propre natte.) (p.138).

Le fait d'expliquer l'expression « ingérence humanitaire » n'est pas dû à la complexité des termes utilisés, mais plutôt à la volonté de l'auteur de suggérer un sens au lecteur. Normalement on parle d'« ingérence étrangère » et de « mission humanitaire ». L'art de Kourouma consiste à combiner ces mots en remplaçant « mission » par « ingérence »⁹¹. Cependant l'intervention du Nigeria dans les deux pays lui est autorisée par la CDEAO⁹². Ce qui paraît paradoxal, c'est que les forces nigériennes se sont servies de ce droit pour tuer les innocents sans aucun moyen de se défendre. L'expression « ingérence humanitaire » présente une dimension sarcastique et souligne la subtilité de l'auteur à dénoncer avec lucidité la violence commise par les forces étrangères au Liberia. L'ampleur de cette violence est contenue dans le sens que l'écrivain propose au lecteur. L'explication fournie frappe l'imagination du

⁹⁰ Madeleine Borgomano, « La place des savoirs dans l'œuvre de Kourouma », dans *Dire et écrire les savoirs*, article disponible sur le site : www.adpf.asso.fr/notrelibrairie/librairie/pdf/02nl144.pdf

⁹¹ Le mot « ingérence » conserve son sens original (intervention non autorisée dans les affaires d'autrui).

⁹² CEDEAO est l'abréviation courante utilisée pour désigner la « Communauté Économique des Pays de l'Afrique de l'Ouest ». Mais la CDEAO est aussi valable pour la même communauté. C'est cette dernière qu'a utilisé Kourouma dans son récit pour désigner « Communauté des États de l'Afrique de l'Ouest ». Cette appellation semble élargir la mission de la communauté qui dépasse actuellement les limites de l'économique pour traiter d'autres problèmes d'ordre sociopolitique. Pour question de conformité, nous utiliserons l'abréviation choisie par l'auteur.

lecteur par le fait même d'accorder un droit à quelqu'un pour aller « tuer des pauvres innocents chez eux, dans leur propre pays, dans leur propre village, dans leur propre case, sur leur propre natte ». On a ici une figure de style (l'amplification) qui frappe le lecteur et favorise la mémoire. Le « chez eux » devient pays, village, case, natte. Il s'agit d'une gradation décroissante ayant une fonction d'amplification. L'amplification favorise ici la mémoire parce qu'elle accentue le contraste entre les autres états et le « chez soi ». Les contrastes frappent l'esprit et restent en mémoire. Il y a aussi l'anaphore au niveau de la répétition de « leur propre ... ». La figure de la répétition se situe également au niveau de la demande d'intervention, demande qui se fait de haut en bas : Les États → l'ONU → la CDEAO → le Nigeria. « L'ONU a demandé à la CEDEAO. Et la CDEAO a demandé au Nigeria ». La gradation décroissante semble souligner une attitude de négligence au niveau du transfert de responsabilité concernant l'intervention de la communauté internationale au Liberia. L'échec qu'a connu la communauté internationale à ce sujet peut s'expliquer par le fait de confier cette mission à un seul pays. Les figures de style mises en œuvre ont un lien avec la mémoire, tout particulièrement en ce qui concerne la répétition, dans la mesure où, plus on répète, plus on se souvient facilement de ce qu'on répète.

Le procédé de « guidage » de la lecture vise à produire un effet sur l'imagination du lecteur dans le sens d'une mise en question de la mission de la Communauté internationale dans cette guerre. Les détails fournis à partir du sens proposé par l'auteur sont en mesure de déclencher, chez le lecteur, le souvenir des atrocités commises par les forces militaires en question, comme ils peuvent aussi servir de catalyseur à l'imagination du lecteur.

D'autres effets sont créés à partir de cette stratégie de « guidage » du lecteur.

L'extrait qui suit nous montre comment, en plus de suggérer un sens, l'auteur procède à une mise en évidence du destinataire du message :

L'attaque dura tellement de jours que les forces d'interposition de l'ECOMOG⁹³ furent alertées et eurent le temps de venir. Elles arrivèrent avec des moyens puissants encore. Ces forces ne s'interposèrent pas ; elles ne prirent aucun risque inutile. (J'explique aux africains noirs indigènes le mot risque. Il signifie danger, inconvénient possible.) (p.151).

Il s'agit ici d'un appel lancé aux Africains pour qu'ils prennent en mains leur destin au lieu de toujours fixer les yeux sur le monde extérieur, surtout qu'ils ont une grande responsabilité dans tout ce qu'ils vivent comme problèmes. L'appel lancé ici, convoque une mémoire où le passé est envisagé comme un principe d'action pour le présent⁹⁴.

On peut constater que la procédure d'aide à la compréhension du texte ou de guidage de lecture joue la fonction des notes de bas de page, procédure inhabituelle à la forme romanesque. C'est pourquoi, pendant que les uns saluent une innovation dans l'écriture de Kourouma, d'autres voient, dans *Allah n'est pas obligé* une faiblesse d'écriture comme le fait remarquer Guillaume Cingal dans ses impressions de lecture où il qualifie l'ouvrage de Kourouma de « jouissif et décevant »⁹⁵. C'est vrai que l'abondance des explications mises entre parenthèses nuit à la qualité narrative du récit. Cependant, il faut tenir compte des effets recherchés par l'auteur

⁹³ Ecomog est une force d'interposition de la CDEAO créée en 1990 en vue de mettre fin à la guerre civile du Liberia.

⁹⁴ À cet égard, voir Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 31.

⁹⁵ Guillaume Cingal, « *Allah n'est pas obligé* : impression de lecture », article disponible sur le site du magazine de littérature *Le Matricule des Anges* : www.lmda.net/critique5.html

pour comprendre le bien-fondé de ces techniques narratives qui, tout en brisant les normes d'écriture et la linéarité du récit, affichent une couleur de nouveauté.

2.3.2 L'intégration de la mémoire dans l'espace et le temps

En reprenant la formule d'Aristote, selon laquelle « la mémoire est du passé »⁹⁶, Paul Ricoeur évoque l'importance de « la fonction temporalisante de la mémoire ». On doit souligner que la dimension temporelle et le facteur spatial constituent deux éléments inséparables et déterminants pour la question de la mémoire. En effet, l'évocation du souvenir est inhérente à ces deux dimensions : la temporalité et la spatialité (corporelle et environnementale)⁹⁷. En dehors du temps et de l'espace, il nous est impossible de restituer le passé. On comprendra que même dans un récit, les protagonistes de l'histoire racontée ont besoin d'un espace pour se déplacer, et que les événements racontés ne peuvent pas se dérouler en dehors du temps. Situer les personnages dans l'espace et le temps est l'une des plus importantes tâches de l'auteur. On peut dire que l'espace et le temps constituent un support fondamental pour l'inscription de la mémoire. L'espace et le temps peuvent donc nous servir de référence au passé en passant par les traces qui s'y rapportent : les noms de lieux spécifiques et la datation événementielle. En tant que support matériel, l'espace et le temps facilitent l'organisation du travail de la mémoire. Cela explique l'importance de l'examen de l'intégration de la mémoire de la violence dans l'espace et le temps. Yves Reuter, souligne l'importance de l'espace et du temps pour l'esthétique réaliste :

⁹⁶ À ce sujet, voir Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p. 18-19.

⁹⁷ Termes empruntés à Paul Ricoeur (*Ibid.*, p. 184).

L'esthétique réaliste a insisté sur l'importance des catégories d'espace et de temps. En effet, les romans réalistes se présentent comme des « tranches de vie », découpées dans l'histoire de « personnes réelles », appartenant à « notre univers ». Pour réaliser cela, ils doivent donner l'impression que le temps du roman n'est qu'un fragment du temps commun de l'humanité et que l'espace du roman correspond – au moins partiellement - au nôtre⁹⁸.

Ce passage détermine bien en quoi consiste la valeur de l'espace et du temps pour le roman réaliste. Il s'agit de l'effet réaliste produit à travers les indications spatio-temporelles et les personnages « référentiels ». Reuter précise que cela se réalise à l'aide de multiples procédés :

- multiplication d'indications spatio-temporelles à l'aide de catégories et de noms attestés hors du texte : années, dates, heures, lieux, etc. ;
- intrication entre l'histoire du roman et histoire de l'humanité par le biais des personnages « référentiels » (hommes politiques, célébrités...), de types sociaux (ouvriers, paysans...), d'événements ou de lieux retenus par la mémoire collective, etc.⁹⁹.

Compte tenu des éléments évoqués, nous constatons qu'*Allah n'est pas obligé* trouve sa place dans l'espace du roman réaliste. En effet, comme on va le voir par la suite, le texte en question se caractérise par la présence d'indications spatio-temporelles en rapport avec la société qui a donné naissance au roman. Les noms des personnages référentiels sont attestés dans l'univers africain.

2.3.2.1 La dimension spatiale de la mémoire

Les catégories de lieux convoquées dans le récit sont de nature rurale et urbaine, mais elles concernent également des entités territoriales. Cette dernière catégorie regroupe les divers pays impliqués dans les guerres civiles du Liberia et de

⁹⁸ Yves Reuter, *L'analyse du récit, op. cit.*, p.99-100.

⁹⁹ *Ibid.*, p.100.

la Sierra Leone. Ce sont des pays, essentiellement africains, qui ont participé d'une façon où d'une autre au déroulement de la guerre : aide au niveau de la formation des combattants, aide financière, organisation des négociations entre les parties en conflit, mission d'interposition, etc.

Nous ne reviendrons pas sur les pays hôtes des conflits (Liberia et Sierra Leone), mais nous voulons faire le point sur les pays directement impliqués dans ces guerres : la Côte-d'Ivoire, la Libye, la Guinée, le Burkina-Faso, le Nigeria, le Togo, etc. Presque tous les pays voisins du Liberia et de la Sierra Leone sont impliqués dans les conflits, et sont souvent attirés par les intérêts personnels. Le passage qui suit nous montre comment, après avoir vidé les caisses du gouvernement libérien, et après avoir échappé à la prison, Taylor a obtenu l'aide des dictateurs africains pour déstabiliser le gouvernement de Samuel Doe :

Sous le verrou, il a réussi à corrompre avec l'argent volé ses geôliers. Il s'est enfui en Libye où il s'est présenté à Kadhafi comme le chef intraitable de l'opposition au régime sanguinaire et dictatorial de Samuel Doe. Kadhafi le dictateur de Libye qui depuis longtemps cherchait à déstabiliser Doe l'a embrassé sur la bouche. Il les a envoyés, lui et ses partisans, dans le camp où la Libye fabrique des terroristes. La Libye a toujours eu un tel camp depuis que Kadhafi est au pouvoir dans ce pays. Dans ce camp, Taylor et ses partisans ont appris la technique de la guérilla (p. 70).

La complicité de différents chefs politiques se présente comme l'une des causes majeures de la complexité de la guerre du Liberia. Même s'il s'agit d'une guerre tribale, elle fait intervenir des forces extérieures qui rendent difficile la fin de la guerre et l'aboutissement des négociations à cet effet. Les grands dictateurs, souvent considérés comme les sages du continent, attisent eux-mêmes le feu, et sont les mêmes à être mandatés pour l'éteindre, et c'est là où réside le grand problème.

L'auteur dénonce la complicité de ces dictateurs qui, animés par des intérêts personnels, plongent le continent dans un feu difficile à éteindre :

Et ce n'est pas tout : il l'a refilé à Compaoré, le dictateur du Burkina Faso, avec plein d'éloges comme si c'était un homme recommandable. Compaoré, le dictateur, le dictateur du Burkina, l'a recommandé à Houphouët-Boigny, le dictateur de la Côte-d'Ivoire, comme un enfant de cœur, un saint. Houphouët qui en voulait à Doe pour avoir tué son beau-fils fut heureux de rencontrer Taylor et l'embrassa sur la bouche. Houphouët et Compaoré se sont vite entendus sur l'aide à apporter au bandit. Compaoré au nom du Burkina Faso s'occupait de la formation et de l'encadrement, Houphouët au nom de la Côte-d'Ivoire s'était chargé de payer des armes et l'acheminement de ces armes.

Et voilà le bandit devenu un grand quelqu'un. Un fameux chef de guerre qui met une large partie du Liberia en coupe réglée (p. 70).

L'intérêt de ce passage est qu'il permet de voir où réside le nœud du problème des conflits perpétuels en Afrique. Même quand un pays a des problèmes internes qu'on pourrait résoudre sans passer par la voie des armes, il y a toujours l'intervention des pays étrangers qui, pour une raison ou une autre, sont prêts à fournir leur soutien pour aider les gens à s'entretuer. Cette aide amène les parties en conflit à poursuivre le combat de façon à rendre chaotique leur propre société.

Les noms de pays et des personnages référentiels convoqués dans le récit peuvent apparaître comme des éléments déclencheurs de la mémoire, du moins pour ceux qui sont au courant du déroulement des événements. À partir de ces éléments et autres détails, le travail de la mémoire peut donner lieu à une diversité de mémoires. Par exemple le cas de la Libye et de son président Kadhafi peut susciter une mémoire partagée entre ses partisans et ceux qui ont de lui une image d'un dictateur et d'un terroriste. Chez les premiers, c'est l'image d'un bienfaiteur qui va se graver dans leur mémoire, chez les derniers ils vont garder en mémoire l'image d'un terroriste qui

cherche à semer la violence partout. La même situation peut se produire chez les partisans de Taylor et chez ceux qui sont contre les actes de violence qu'il a infligés au peuple libérien. Pour les premiers, ils vont garder de la Libye une mémoire d'un pays salvateur pour avoir facilité le renversement du régime de Samuel Doe, considéré comme un criminel de haut niveau. Pour ceux qui, de près ou de loin, ont souffert des actes de violence commis par le régime de Samuel Doe, leur imagination va être emportée par le souvenir des victimes d'un dictateur sanguinaire.

À travers la lecture du récit, on voit que l'auteur a tenté de créer l'effet de vraisemblance et a bien choisi les mots appropriés pour souligner le rôle de chaque pays dans la violence qui a endeuillé le Liberia. En passant par les personnages «référentiels», l'auteur pointe un doigt accusateur sur les entités territoriales impliquées dans la guerre du Liberia.

En ce qui concerne l'espace urbain, on peut préciser qu'il semble davantage réservé aux personnages référentiels (les protagonistes de l'histoire). La ville se présente comme la cible des attaques et comme lieux de négociation entre les hommes politiques et les belligérants. Elle apparaît aussi comme lieu de passage pour quelques personnages du récit, notamment les enfants qui, avant de devenir enfants-soldats, ont tenté, en vain, leur chance en ville. Les villes mentionnées dans le récit appartiennent en grande partie au Liberia et à la Sierra Leone. À titre d'exemple, en voici quelques-unes : Monrovia, Zorzor, Boutoro, Sanniquellie, Freetown, Mile-

Thirty-Eight, Abidjan¹⁰⁰. Le procédé de nominalisation joue ici un double rôle car, en plus de produire un effet de rapport à la réalité¹⁰¹, il convoque aussi la mémoire des lieux chez le lecteur averti.

Le village et la forêt constituent deux aspects de l'espace rural du récit. Le village se présente comme un lieu symbolique de la misère et de conservation de la tradition. Accrue par les atrocités de la guerre, cette misère donne lieu à une souffrance perpétuelle qui pousse les enfants à vouloir fuir le village pour tenter, en vain, leur chance en ville. Et c'est le monde de la guerre, le monde des enfants-soldats, qui leur souhaite la bienvenue. La pénible expérience de Birahima et de ses camarades, au sein du village natal, permet de comprendre pourquoi ils ont décidé de devenir enfants-soldats. Comme la ville, le village n'est pas à l'abri des combats, et ceci constitue un autre facteur qui fait fuir les gens vers d'autres endroits ou chercher refuge dans la forêt :

Tous les villages que nous avons eu à traverser étaient abandonnés, complètement abandonnés. C'est comme ça dans les guerres tribales : les gens abandonnent les villages où vivent les hommes pour se réfugier dans la forêt où vivent les bêtes sauvages. Les bêtes sauvages, ça vit mieux que les hommes. A fafaro ! A l'entrée d'un village abandonné, nous avons aperçu deux mecs qui ont immédiatement filé comme des filous et ont disparu. Nous les avons pris tout de suite en chasse. Parce que c'est la guerre tribale qui veut ça. Quand on voit quelqu'un et qu'il fuit, ça signifie que c'est quelqu'un qui te veut du mal. Il faut l'attraper. Nous nous sommes lancés à leur poursuite en

¹⁰⁰ Monrovia c'est la capitale du Liberia, qui a été, à plusieurs reprises la cible des combats. Boutoro est une ville libérienne frontalière où a pris naissance la guerre du Liberia le 24 décembre 1989. Sanniquellie : ville libérienne se trouvant dans une région très riche en diamant, et servant de fief aux voleurs. Freetown : capitale de la Sierra Leone qui fut pendant longtemps la cible des combats atroces. Mile-Thirty-Eight : ville sierra léonaise située dans une région aurifère et diamantifère. Elle fut, pour Foday Sankoh, une ville stratégique car, avec les richesses qui s'y trouvent, il avait le nécessaire pour faire la guerre et paralyser l'économie du pays. Abidjan : capitale de la Côte d'Ivoire, ville qui a servi de lieu de négociation entre les parties en conflits, parce qu'il abritait l'un des grands sages du continent, Houphouët-Boigny.

¹⁰¹ Pour la question de rapport à la réalité, on peut consulter les cartes géographiques des deux pays.

tirant. Ils avaient bien disparu dans la forêt. Nous avons tiré intensément et longtemps (p. 96-97).

Pendant la guerre, la forêt qui apparaît d'habitude comme symbole de la nature sauvage, devient un lieu de refuge pour l'homme. Cependant, même la forêt n'est pas un lieu sûr pour échapper à la barbarie humaine, car les enfants-soldats et d'autres criminels sont partout éparpillés et sont prêts à donner la mort.

Le village reste le lieu symbolique du savoir traditionnel dont les sorciers, les devins, les féticheurs, les marabouts et les griots sont les principaux détenteurs. Birahima n'hésite pas à déclarer son mépris pour les traditions : « Mais moi depuis longtemps je m'en fous des coutumes du village, entendu que j'ai été au Liberia, que j'ai tué beaucoup de gens avec kalachnikov (ou kalach) et me suis bien camé avec kanif et autres drogues dures » (p. 11). Et pourtant, lors de son parcours à la recherche de sa tante, Birahima était sous la protection des gardiens du savoir traditionnel. Cette rupture n'est qu'une des conséquences de la guerre. L'expérience de la guerre lui a montré que le savoir traditionnel rassure mais qu'en même temps il participe au mensonge : les fétiches ne protègent pas contre les balles volantes.

2.3.2.2 La dimension temporelle de la mémoire

Paul Ricœur affirme qu'« au moment critique de la localisation dans l'ordre de l'espace correspond celui de la datation dans l'ordre du temps »¹⁰². Ce rapport entre l'espace et le temps nous pousse à examiner comment se présente l'intégration de la mémoire de la violence dans le temps. L'opération d'intégration de la mémoire dans la temporalité se précise à travers la voix du narrateur à partir des indications

temporelles qui renvoient au temps historique et au temps de la narration. Ces deux éléments nous permettent de voir comment le narrateur nous relie au passé en nous donnant la possibilité d'accéder à l'avenir. Les indications temporelles en rapport avec le temps historique peuvent permettre de relier le texte au réel.

Dans *Allah n'est pas obligé*, les catégories temporelles convoquées par l'auteur sont de deux types : grammatical et verbal. Les catégories grammaticales sont particulièrement construites autour d'une combinaison de trois temps : le présent d'habitude, le passé simple et l'imparfait. L'imparfait et le passé simple marquent le statut de passéité de la mémoire. Ils permettent de marquer un rapport au passé et d'évoquer le paradigme de la présence de l'absent. L'imparfait marque aussi l'habitude au niveau des actions. Les catégories verbales convoquées sont de différentes natures : adverbes de temps, dates, heures, jours, années, etc. Les adverbes contribuent à situer la temporalité de la narration. Les heures, les jours et les années sont utilisés à des fins de précision. La catégorie des dates intègre le récit dans le réel et marque le rapport aux événements historiques comme c'est le cas ici :

Kadhafi forma une trentaine de cadres gyos au maniement des armes et au terrorisme pendant deux années entières. Puis il les envoya en Côte-d'Ivoire. En Côte-d'Ivoire, les cadres bien formés se cachèrent dans les villages jusqu'à cette date fatidique (fatidique signifie marqué par le destin) du 24 décembre 1989, Noël 1989. A Noël 1989, dans la nuit, ils attendirent que tous les gardes-frontières du poste de Boutoro (ville frontalière) soient ivres morts, tous cuits, pour les attaquer. Ils maîtrisèrent rapidement le poste frontière de Boutoro, massacrèrent tous les gardes-frontière et récupérèrent les armes. [...] Les cadres gyos, les mutins avaient des armes, beaucoup d'armes. C'est pourquoi on dit, les historiens disent que la guerre tribale arriva au Liberia ce soir de Noël 1989. La guerre commença ce 24 décembre 1989, exactement dix ans avant, jour pour jour, le coup d'état militaire du pays voisin, la Côte-

¹⁰² Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p. 191.

d'Ivoire. Depuis cette date, les ennuis pour Samuel Doe allèrent crescendo jusqu'à sa mort (p.108-109).

Kourouma entre dans les détails en précisant la durée de formation des cadres gyos en Libye. Il veut souligner l'importance de l'aide fournie par le colonel Kadhafi, et par là le rôle qu'il a joué dans la guerre du Liberia. Mais ce qui est beaucoup plus intéressant, c'est la date « fatidique » du 24 décembre 1989, une date qui doit être gravée dans la mémoire de beaucoup de gens. En effet, elle marque, non seulement, le début de la guerre tribale du Liberia, mais encore le début de la fin du régime du dictateur Samuel Doe. Cette date est accompagnée d'un point de repère que l'auteur répète plusieurs fois : « Noël ». La figure de répétition (l'anadiplose) qui entoure la date fatidique du 24 décembre 1989 joue un rôle important au niveau de l'inscription de l'événement dans la mémoire du lecteur. Cette figure facilite également l'évocation du souvenir des événements reliés à la date en question. Cette date apparaît comme un repère historique qui permet de créer l'effet de réel dans la narration¹⁰³.

Comme le montre le passage qui suit, le 15 avril 1995 est aussi une date qui a laissé sa marque dans la mémoire des Sierra-léonais :

Nous étions à la recherche de la tante. Elle avait quitté le Liberia, avait voulu rejoindre l'oncle de Sierra Leone. Walahé !

Nous avons commencé à bourlinguer dans cette zone juste deux semaines après le 15 avril 1995. Le 15 avril, c'est la date de l'offensif éclair de Foday Sankoh qui lui a permis de mettre K.-O. les autorités sierra-léonaises et d'avoir la main sur la Sierra Leone utile (p. 186).

¹⁰³ À cet effet, voir « Chronologie de la guerre civile au Liberia », article disponible sur le site de Solidarités (Aide humanitaire d'urgence) : www.solidarités.org/Actualites/liberia/chronologie.htm

Kourouma tient à mentionner cette date car, avec le déclenchement de « l'offensive éclair » de Foday Sankoh qui visait la déstabilisation du pouvoir, elle est significative dans l'histoire de la Sierra Leone. Ces dates se présentent comme des traces de la mémoire, en ce qui concerne le déclenchement de la guerre du Liberia et celle de la Sierra Leone.

2.3.3 La représentation des sources et pratiques de la violence

Si, au cours de l'histoire, la guerre est apparue comme un mode de vie pour l'homme, on ne peut pas nier le fait que tout déclenchement d'une guerre n'est pas un effet du hasard. Fondées ou non, diverses raisons sont fournies pour justifier la légitimité de la guerre et des diverses pratiques de la violence qu'elle déploie. Dans la plus part des cas, le monde entier se mobilise pour chercher des solutions aux conflits armés, pourtant il semble que les racines de la guerre ne se laissent pas facilement éradiquer. Cela contribue le plus souvent à la persistance du cercle vicieux de la violence. À partir du rôle joué par chacun des protagonistes des guerres tribales du Liberia et de la Sierra Leone, l'auteur tente d'élucider la nature et les principales sources des actes de violence perpétrés par les acteurs du conflit.

2.3.3.1 Du tribalisme au cercle vicieux de la violence

La politique du tribalisme demeure l'une des sources ultimes du cercle vicieux de la violence dont souffrent la majorité des pays en voie de développement. Le principe de l'altérité constitue le moteur d'une pareille politique qui n'a d'autres effets que la destruction massive tant sur le plan matériel que sur le plan humain. Le Cercle International pour la promotion de la création (CIPCRE) définit le tribalisme

comme étant « un amour ou une fierté trop grands pour sa propre tribu, qui vont jusqu'à haïr ou vouloir du mal aux autres tribus »¹⁰⁴. Il ajoute que c'est aussi le fait de « favoriser ou défavoriser quelqu'un parce qu'il est d'une certaine tribu ; une manière de diviser pour mieux régner »¹⁰⁵. Il ressort de cette définition quelques unes des causes et conséquences du tribalisme. La fierté d'appartenir à une tribu donnée peut provoquer un sentiment de haine, d'animosité envers les autres tribus, mais en principe la peur de l'autre et la jalousie sont les véritables causes de cette haine qui, souvent, vous pousse à faire du mal aux autres. La politique du tribalisme commence par la construction négative de l'autre qui devient dès lors la figure emblématique du mal. À partir de là, il devient la cause de son propre malheur. Comme le fait remarquer Roger Dadoun, il est toujours difficile d'accepter sa responsabilité en tant qu'auteur de la violence. C'est sur l'autre qu'on la projette, c'est l'autre qui devient un bouc émissaire et un motif de justification de la violence commise :

La violence est toujours violence de l'autre – c'est ainsi que l'on perçoit les choses, communément. La vie quotidienne se déroule, sous la mitraille d'une multitude de petites altérités violentes éparpillées en un sombre nuage enveloppant un moi qui se sent de partout assailli, et victime. C'est d'autrui que nous arrivent, et fondent sur nous, menaces, agressions, hostilités, coups durs. Peut-être est-il nécessaire, pour donner consistance et cohérence à son propre moi, de déclarer l'autre détenteur de la violence – comme s'il s'agissait d'une simple mesure d'hygiène identitaire : pas d'identité personnelle sans l'évacuation sur autrui du mauvais – du violent – que chacun porte en soi¹⁰⁶.

Quand on veut commettre les actes de violence, il arrive parfois que l'on commence par inventer des motifs destinés à justifier ces actes. Souvent, on se contente de culpabiliser l'autre afin de le présenter comme étant à l'origine de la violence

¹⁰⁴ Voir Cercle International pour la Promotion de la création, « Stop au tribalisme », article disponible sur le site web : www.wagne.net/csp

¹⁰⁵ *Ibid.*

commise. Ce constat de Roger Dadoun se concrétise, chez Ahmadou Kourouma, à travers les conflits qui opposent les différents protagonistes des guerres tribales au Liberia et en Sierra Leone. Dans *Allah n'est pas obligé*, l'auteur nous montre comment le principe de l'altérité sert d'instrument de rationalisation de la violence et comment celle-ci ouvre les portes à la politique du tribalisme qui cherche à exclure ceux dont on ne partage pas la tribu ou l'ethnie. Ce principe consiste à voir l'autre comme un ennemi qui fait toujours peur et dont on doit se débarrasser par tous les moyens possibles. Le tribalisme ou la politique de l'exclusion a été à la base des conflits tribaux au Liberia et en Sierra Leone et a nourri un climat de haine, de vengeance et de cruauté.

Au Liberia, le sergent Samuel Doe se fait voir comme le premier protagoniste du conflit entre les noirs africains indigènes et les Afro-américains, descendants des esclaves affranchis. La politique divisionniste est à la base des conflits qui vont ensanglanter le pays et se perpétuer sur une longue période :

Le dictateur Doe est parti du grade de sergent dans l'armée libérienne. Lui, sergent Doe, et certains de ses camarades ont eu marre de l'arrogance et du mépris des nègres noirs afro-américains appelés Congos à l'égard des natives du Liberia. [...] Ces descendants des esclaves appelés aussi Congos se comportaient en colons dans la société libérienne. [...] Samuel Doe et certains de ses camarades ont eu marre de l'injustice qui frappait les natives du Liberia dans le Liberia indépendant. C'est pour ces raisons que les natives se révoltèrent et deux des natives montèrent un complot de natives contre les Afro-Américains colonialistes et arrogants. Les deux natives, les deux nègres noirs africains indigènes qui montèrent ce complot s'appelaient Samuel Doe, un Krahn, et Thomas Quionkpa, un Gyos (p.103-104).

¹⁰⁶ Roger Dadoun, *La violence : Essai sur l'« homo violens »*, op.cit., p. 45.

La description du comportement des Afro-Américains à l'égard des « natives » vise à expliquer l'origine du conflit qui ouvrira les portes à la violence au Liberia. Ce comportement caractérisé par l'esprit d'arrogance, de mépris et de domination apparaît comme la véritable source du climat de mécontentement et de révolte qui est à l'origine du soulèvement des indigènes contre les Afro-Américains¹⁰⁷. Remarquez l'expression « Afro- Américains » avec double majuscule. Elle renferme une double appartenance : origine africaine et le statut d'Américain. Le terme « Américain » suppose un cachet étranger par rapport au statut d'indigène. Ce cachet suscite la montée de colère et de haine chez les « natives » choqués par le fait de se voir dominés et méprisés par des gens qu'ils considèrent comme étrangers. C'est, entre autres, pour cette raison que le narrateur utilise le terme « colonialiste » pour qualifier leur comportement à l'égard des natives. C'est donc à partir de ce sentiment d'appartenance et d'exclusion que prend naissance l'esprit de révolte et la volonté de libération du peuple indigène. Ce sentiment d'appartenance ethnique est renforcé par le jeu de l'humour et de la répétition narrative avec les termes « natives nègres noirs, indigènes » par opposition à « nègres noirs afro-américains ». Apparemment, les deux groupes présentent beaucoup plus de points communs que de différences : « nègres noirs africains », mais les natives se considèrent beaucoup plus africains que les autres. Compte tenu de leur statut d'autochtones, ils ont du mal à supporter le mépris, l'arrogance et la domination des Afro-Américains, d'où leur sentiment de révolte. La coalition de deux frères noirs indigènes est indispensable pour la réussite du complot organisé contre les Afro-Américains. Il s'agit donc de deux groupes ethniques

¹⁰⁷ Voir à cet égard *Encyclopedia universalis*, Vol. 13, édition 2002, p. 565-566. Liberia : « La revanche des natives ».

indigènes coalisés contre un troisième groupe considéré comme étranger. Quand on pense aux exactions qui ont couronné la réussite du complot et quand on s'imagine comment Samuel Doe est tombé dans le même piège du tribalisme, on se trouve devant une situation paradoxale, compte tenu de ses prétentions libératrices :

Après la réussite du complot, les deux révoltés allèrent avec leurs partisans tirer du lit, au petit matin, tous les notables, tous les sénateurs afro-américains. Ils les amenèrent sur la plage. Sur la plage, les mirent en caleçon, les attachèrent à des poteaux. Au lever du jour, devant la presse internationale, les fusillèrent comme des lapins. Puis les comploteurs retournèrent dans la ville. Dans la ville, ils massacrèrent les femmes et les enfants des fusillés et firent une grande fête avec plein de boucan, plein de fantasia, avec plein de soulerie, etc. (p.104).

Au départ, l'intention de Samuel Doe et de ses acolytes était de libérer les indigènes de la domination du régime en place. Cependant, la réussite du complot devient pour lui une occasion de vengeance contre le régime renversé. Pour souligner le caractère inhumain des comploteurs, le narrateur se sert de la description narrative des actes de violence horrible qu'ils ont fait subir à leurs victimes. Il nous décrit le moment, le lieu et le comment de cette barbarie. Les expressions suivantes démontrent le niveau de cruauté et de cynisme qui a marqué Samuel Doe et ses acolytes : « tirer du lit, au petit matin tous les notables, [...] les amener sur la plage, les mettre en caleçon, les attacher à des poteaux, les fusiller comme des lapins devant la presse internationale ». Ce traitement n'a épargné personne de tous ceux qui gouvernaient le pays « tous les notables, tous les sénateurs afro-américains ». Le fait d'humilier publiquement les notables du pays avant de les massacrer devant la presse internationale explique le mépris de Samuel Doe et de ses compagnons à l'égard de l'opinion internationale, ainsi que leur manque de respect à la dignité humaine. La plage qui, d'habitude est un endroit conçu pour la détente et le plaisir devient, aux yeux des comploteurs, un lieu

idéal pour le supplice et pour l'exposition des condamnés à un traitement inhumain. Samuel Doe et ses camarades ont dépassé le sommet de la barbarie en massacrant les familles des condamnés (leurs femmes et leurs enfants) et en s'offrant le plaisir de festoyer leur victoire dans le sang et l'ivresse totale. Par là, ils manifestent leur volonté de vengeance, le souci d'éliminer toute adversité et la nécessité de sonner l'alarme de dissuasion pour tous ceux qui songeraient à entreprendre un geste oppositionnel. Dès sa prise du pouvoir, Samuel Doe précipite dans l'oubli son projet libérateur puisqu'il se livre aux pratiques de violence horrible qui révèlent, d'emblée, son manque de maturité politique.

Face à ces événements, l'auteur tient à témoin la presse internationale comme preuve de l'histoire qu'il raconte. Effectivement, les mêmes événements ont fait couler beaucoup d'encre dans la presse et ont attiré la curiosité de beaucoup de médias. Ce passage peut donner lieu à une variété de remémorations selon le niveau d'information du lecteur sur les événements. Pour un lecteur ayant une relation directe ou amicale avec les victimes, ce passage déclenchera une mémoire traumatisante en rapport avec le déroulement des événements, quitte à pousser son imagination beaucoup plus loin. Pour lui, ce passage aura le statut de déclencheur de mémoire. Pour quelqu'un d'autre qui a assisté à la tragédie ou qui a été informé par la presse, il pourra se rappeler non seulement du régime sanguinaire de Samuel Doe, mais il va aussi imaginer la douleur qu'ont pu ressentir les victimes et leurs proches. Pour quelqu'un qui ne connaissait rien de cette histoire, il va essayer d'imaginer ce qui s'est passé et pourra même aller consulter les documents historiques ou journalistiques pour en savoir plus. C'est de cette manière que l'auteur transmet au

lecteur une mémoire douloureuse des actes de violence qui ont marqué le régime du dictateur Samuel Doe.

Pour Samuel Doe, le tribalisme et la violence étaient une arme de dissuasion dont il se servait pour se débarrasser des opposants potentiels à commencer par le groupe ethnique de son allié Thomas Quionkpa. Mais comme il fallait commencer par légitimer son pouvoir pour ensuite éliminer ce dernier, le jeu de la démocratie lui est venu en tête comme un stratagème de rare efficacité. Pour atteindre son objectif, Samuel Doe a renoncé à son statut de militaire. Ensuite il a fait rédiger une constitution et a organisé rapidement des élections où il s'est fait élire à 99, 99% des votants :

Le voilà bon président bon teint respectable et respecté. Le premier acte concret qu'il plaça fut tout de suite en tant que président de limoger le général Thomas Quionkpa comme un malpropre. [...] Mais là les choses se gâtèrent. Thomas Quionkpa ne se laissa pas faire. Pas du tout ! Avec des officiers, des cadres gyos comme lui, Thomas Quionkpa monta effectivement un vrai complot. Et il manqua de peu, d'un cheveu, que le complot réussisse. Il manqua de peu, d'un cheveu, que Samuel Doe fût assassiné. Alors là, Samuel Doe a réagi mal. Il avait des preuves, une occasion qu'il cherchait depuis longtemps. Il tortura affreusement Thomas Quionkpa avant de le fusiller. Sa garde prétorienne se répandit dans la ville et assassina presque tous les cadres gyos de la République de Liberia. Leurs femmes et leurs enfants (p.107-108).

Cet extrait a pour objectif de montrer comment les pratiques de violence se sont accentuées dès le début du régime de Samuel Doe. Après l'élimination des responsables politiques afro-américains, il a senti l'urgence de se débarrasser de tous ceux qui constituaient une menace pour son pouvoir. L'acte de limogeage et d'exécution des cadres gyos a contribué au renforcement de la politique du tribalisme qui a débuté avec le régime des Afro-Américains. La politique de l'exclusion apparaît

pour Samuel Doé comme un moyen de maîtriser ses adversaires et d'affermir son pouvoir. Cependant, il ne fait que créer un climat d'insécurité lié à des oppositions incessantes¹⁰⁸ : « Voilà Samuel Doe heureux et triomphant, le seul chef, entouré des seuls cadres de son ethnie Krahn. La République de Liberia devint un État krahn totalement krahn¹⁰⁹. Cela ne dura guère » (p.108).

Le regard ironique de Kourouma sur le jeu de la démocratie concerne aussi bien le dictateur du Liberia que les autres dictateurs africains. En effet, à un moment donné, sous la pression des puissances occidentales et des bailleurs de fonds, ce jeu est devenu monnaie courante dans les pays en voie de développement.

Au moment de la prise du pouvoir, l'hypocrisie qui a amené Samuel Doe à embrasser Quionkpa comme un frère et à le décorer du grade de général ne prendra pas longtemps pour se dévoiler. La méfiance et la peur ont poussé Samuel Doe à se débarrasser de Quionkpa. Ce limogeage fera naître chez ce dernier la nécessité d'éliminer son adversaire avant qu'il n'agisse dans le même sens contre lui. L'attitude des deux hommes s'inscrit dans le cadre de la pensée machiavélique sur la nécessité de la violence :

Ainsi la prudence commande-t-elle à l'homme politique de commettre les pires imprudences, et la sagesse d'aller au devant des dangers, pour autant qu'il discerne dans la situation présente l'occasion d'accroître son pouvoir et de maîtriser l'adversité¹¹⁰.

¹⁰⁸ À cet égard, voir *Encyclopedia universalis*, Vol. 13, *op.cit.*, p. 565-566.

¹⁰⁹ Les Krahn constituent l'un des grands groupes ethniques du Liberia dont est issu l'ancien dictateur Samuel Doe.

¹¹⁰ Hélène Frappat, *La violence*, Paris, Flammarion, 2000, p. 99.

Il s'agit là d'un principe cher à tous les dictateurs. Cependant ce principe conduit toujours à commettre des atrocités et à semer la terreur et la division au sein de population. Le geste posé par Samuel Doe va alourdir la liste de ses actes d'imprudences déjà commis dès sa prise de pouvoir. Après avoir massacré les dirigeants afro-américains, il se tourne contre celui qu'il considère comme son véritable rival. Comme le souligne Woungly Massaga, la vie politique africaine est marquée par le tribalisme qui se présente comme un moyen de se maintenir au pouvoir. Il ajoute que, malgré la condamnation de ce mal, il reste difficile à combattre¹¹¹. Le tribalisme crée un climat de violence qui se manifeste particulièrement quand on essaie de le combattre. Samuel Doe qui croit affermir son pouvoir en éliminant les cadres gyos, ne tardera pas à constater qu'il s'est trompé. En effet, soutenus par Houphouët-Boigny, ancien Président de la Côte d'Ivoire et par le colonel Kadhafi, dictateur de la Libye, une trentaine de cadres gyos, rescapés des massacres, prennent deux ans pour déclencher la guerre tribale du Liberia, une guerre qui précipite le pays dans le chaos. Finalement, pour capturer et tuer Samuel Doe, le Prince Johnson use de la ruse et de l'hypocrisie en accueillant favorablement l'idée des négociations de paix organisées à leur intention par l'ECOMOG¹¹². Samuel Doe est enlevé par le commando du Prince Johnson qui le traite d'une façon humiliante comme il l'avait lui-même fait pour les autres :

¹¹¹ « Il n'est pas de pays africain où le tribalisme ne soit pas unanimement condamné aujourd'hui ; pourtant la lutte contre ce mal, de l'avis de tous, demeure difficile. Jamais le tribalisme n'a même autant marqué la vie politique africaine, y compris du temps du colonialisme. Cette situation en apparence paradoxale provient du fait que les pires tribalismes n'agissent plus à visage découvert ; ils se prétendent les meilleurs défenseurs de l'unité nationale. Dans plusieurs pays, ces pires tribalismes sont au pouvoir et leur règle de conduite est de recourir à tous les moyens pour se maintenir en selle, y compris naturellement et principalement aux recettes du tribalisme », (Woungly Massaga, *La révolution au Congo : contribution à l'étude des problèmes politiques d'Afrique centrale*, cité par

Il le prit par l'oreille, le fit asseoir. Il lui coupa les oreilles, l'oreille droite après l'oreille gauche : « Tu veux discuter avec moi. Voilà comme je discute avec un homme du démon. » Plus le sang coulait, plus Johnson riait aux éclats, plus il délirait. Le prince Johnson commanda qu'on coupe les doigts de Samuel Doe, l'un après l'autre et, le supplicié hurlait comme un veau, il lui fit couper la langue. Dans un flot de sang, Johnson s'acharnait sur les bras, l'un après l'autre. Lorsqu'il voulu couper la jambe gauche, le supplicié avait son compte : il rendit l'âme (p. 145).

Le fait de prendre Doe par l'oreille et de le faire asseoir dénote une attitude de mépris et d'humiliation face à un dictateur qui était le symbole de la terreur dans le pays. Le fait de lui couper les oreilles démontre le niveau de cruauté et l'esprit sadique du Prince Johnson. Les actes d'amputation des membres du corps tels que « couper les doigts, couper la langue, couper les bras l'un après l'autre » permettent au lecteur de s'imaginer le caractère cruel des gens qui aspiraient à libérer et à diriger le Liberia. Par là, l'auteur transmet au lecteur la mémoire du caractère sanguinaire des chefs de guerre du Liberia. De là on peut imaginer le sort qui était réservé à ce pays. Cet extrait montre qu'à un moment donné, la torture devient non pas seulement un objet de vengeance, mais encore un moyen sadique de détruire le corps humain.

À la mort de Samuel Doe, la guerre bat son plein et la violence fait rage partout dans un pays qui n'a plus d'autorité légale puisqu'il est partagé entre trois factions armées. Il y a le groupe de Charles Taylor, le groupe du Prince Johnson¹¹³ qui se préoccupe de l'or et du diamant et la faction d'El Hadji Koroma. Il y a également les forces de l'ECOMOG chargées d'une mission d'interposition. Le

Elenga Mbuyinga, *Tribalisme et problème national en Afrique noire : le cas du Kamerun*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 19-20).

¹¹² L'Ecomog est une force militaire de la CDEAO. Elle avait une mission d'interposition au Liberia.

¹¹³ Le Prince Johnson est un dissident du groupe de Taylor.

Liberia est devenu un véritable champ de violence, et dans tout cela, c'est la population innocente qui est la véritable victime. Ceux qui ne tombent pas sous le coup des balles, sont obligés d'abandonner leur domicile pour fuir les combats au sein même de la forêt où beaucoup d'entre eux meurent de faim ou de maladie.

Comme on va le voir dans la suite¹¹⁴, en Sierra Leone, ce cercle vicieux de la violence a été marqué par toute une série de coups d'État. La politique de l'exclusion, le tribalisme et la corruption sont les principaux facteurs qui furent à l'origine des conflits sierra-léonais. Cette situation a fait de la Sierra Leone un véritable « bordel ».

À travers la représentation de la politique de l'exclusion (tribalisme) et de la corruption, Ahmadou Kourouma a voulu construire et transmettre au lecteur une mémoire de la violence engendrée par ces pratiques lors des guerres tribales du Liberia et de la Sierra Leone.

2.3.3.2 La guerre et la dialectique du banditisme politique

Le banditisme politique se présente comme l'un des principaux facteurs qui conditionnent la persistance de la guerre en Afrique et qui poussent les belligérants à se livrer aux atrocités de toutes formes. Les tueries et les massacres qui ont marqué les guerres tribales du Liberia et de la Sierra Leone sont, en grande partie, attribuables au phénomène du banditisme politique. C'est d'ailleurs ce facteur qui constitue la base fondamentale de ces conflits. Contrairement au regard philosophique de Jean Paul Sartre qui voit la guerre comme un moyen illégal d'atteindre une fin, le regard militariste de Carl Von Clausewitz la voit comme « un moyen sérieux pour un but

¹¹⁴ Voir ci-dessous la partie 2.3.3.2: « La guerre et la dialectique du banditisme politique ».

sérieux »¹¹⁵. En fait, pour un politicien ou un militaire, la valeur de la guerre est évaluée selon son efficacité à atteindre un but politique bien déterminé. Importent peu les dégâts matériel et humain. C'est dans cette logique que les belligérants conçoivent l'intérêt et la valeur de la guerre quel qu'en soit le prix.

Le banditisme politique est une forme de banditisme qui use de la force et de la ruse pour accéder au pouvoir, et qui vise le plus souvent l'accumulation illégale des richesses. Le système de gouvernement qui s'appuie sur le banditisme politique se caractérise par la dictature et la répression imposées au peuple. Le banditisme politique met en place le phénomène de la corruption.

Pour les protagonistes des guerres tribales du Liberia et de la Sierra Leone, le but assigné à ces guerres est apparemment la libération et l'unification du peuple. Cela se justifie par les appellations des différents mouvements des groupes impliqués dans la guerre. En effet, au Liberia, on a le mouvement de Samuel Doe, reconnu sous l'appellation d'ULIMO (United Liberian Movement) (p.103), le NPFL (National Patriotic Front of Liberia) de Charles Taylor (p.57). En Sierra Leone, on a par exemple le RUF (Revolutional United Front : Front révolutionnaire uni) de Foday Sankoh, dont les hommes sont appelés les combattants de la liberté (p.176). Mais, en réalité, pour tous ces groupes, la guerre se présente comme un moyen de conquête du pouvoir et d'accumulation des richesses. C'est pour cette raison qu'Ahmadou Kourouma qualifie les membres de ces groupes de « bandits de grand chemin », car

¹¹⁵ Clausewitz, *De la guerre*, cité par Hélène Frappat, *La violence, op. cit.*, p.141.

ils font la guerre pour se partager le pays, ses richesses et exploiter la population qui est soumise à toute forme de violence :

Quand on dit qu'il y a guerre tribale dans un pays, ça signifie que des bandits de grand chemin se sont partagé le pays. Ils se sont partagé la richesse ; ils se sont partagé le territoire ; ils se sont partagé les hommes. Ils se sont partagé tout et tout et le monde entier les laisse faire. Tout le monde les laisse tuer librement les innocents, les enfants et les femmes. Et ce n'est pas tout ! Le plus marrant, chacun défend avec l'énergie du désespoir son gain et, en même temps, chacun veut agrandir son domaine (p.53).

Cet extrait permet de comprendre en quoi consiste le phénomène du banditisme politique au Liberia. L'expression « bandits de grand chemin » est utilisée pour qualifier les acteurs de cette politique. Il ne s'agit pas de n'importe quel bandit, mais des gens qui sont expérimentés dans la matière. La technique narrative de la répétition est mise en œuvre pour exprimer et amplifier le résultat du banditisme politique. L'anadiplose permet de renforcer l'idée de partage qui semble être la principale préoccupation des maîtres de la guerre. La pratique du banditisme politique revient ici au partage illicite du pays, des hommes et des richesses. L'objectif de chaque groupe de combattants est d'agrandir le territoire qu'il occupe et accroître ainsi la quantité des richesses et le nombre des hommes qu'il a pris en otage. Ce phénomène présente beaucoup de conséquences néfastes dont la mise en danger de la vie d'une population innocente. Les enfants et les femmes sont tués librement par les belligérants qui ne visent que l'accumulation des richesses sans tenir compte des dégâts matériels et en vies humaines qu'ils occasionnent. Au Liberia, les chefs de guerre (les bandits de grand chemin) se sont partagé le pays, et chacun exploite les richesses naturelles se trouvant dans sa zone d'occupation. La population se trouvant

dans la même zone doit payer les taxes à l'occupant. La population est exposée aux problèmes de toutes sortes : massacre, famine, maladies, abandon des concessions familiales, etc. Ce qui est très triste c'est de voir comment les innocents se font massacrer du jour au lendemain devant l'indifférence du monde entier.

Quand le pays est en proie au banditisme politique, les conséquences sont innombrables : on assiste à une floraison de petits bandits qui veulent s'enrichir par tous les moyens incluant la criminalité. C'est le cas des soldats et des enfants-soldats qui ne sont pas payés et qui, par conséquent, vivent du pillage qui ne peut se faire sans que violence soit faite à l'endroit de la population sans protection. Alors pour trouver de quoi manger et satisfaire leurs besoins, ils sont obligés de vendre « au prix cadeau ce qu'ils ont pris et ont gardé » : diamants, or, télévisions, pistolets, kalachnikovs, etc. :

Dans toutes les guerres tribales et au Liberia, les enfants-soldats, les small-soldiers ou children-soldiers ne sont pas payés. Ils tuent les habitants et emportent tout ce qui est bon à prendre. Dans toutes les guerres tribales et au Liberia, les soldats ne sont pas payés. Ils massacrent les habitants et gardent tout ce qui est bon à garder (p. 53-54).

Ce passage nous montre comment l'exploitation des enfants-soldats et des soldats les pousse au banditisme et au crime dont les habitants sont les principales victimes. Les guerres tribales sont caractérisées par le non paiement des soldats et des enfants-soldats, ce qui entraîne la violence comme moyen de survie. Dans un pays où tout se vend au « prix cadeau », la situation économique devient lamentable, le peuple croupit dans la misère, et l'insécurité est totale, étant donné que les armes à feu sont partout éparpillées. Le vol et le crime sont intimement liés. Dans une société où le

banditisme est toléré, tout le monde cherche à exploiter tout le monde, en profitant du règne du désordre. Ainsi la corruption et l'escroquerie sont généralisées. La série de féticheurs qu'on trouve dans le récit constitue un exemple de l'escroquerie qui vise à exploiter la naïveté de ceux qui croient à l'efficacité des fétiches. L'auteur condamne fermement les acteurs du banditisme politique et les accuse d'être responsables de la situation chaotique que connaît le pays.

En Sierra Leone, c'est le mythe des coups d'État et l'exploitation illicite des diamants qui caractérisent davantage les pratiques du banditisme politique. À cela s'ajoute un niveau de corruption très élevé. Cette situation fait de la Sierra Leone « un bordel », un sanctuaire de la criminalité :

La Sierra Leone est un petit État africain foutu et perdu entre la Guinée et le Liberia. Ce pays a été un havre de paix, de stabilité, de sécurité pendant plus d'un siècle et demi, du début de la colonisation anglaise en 1808 à l'indépendance, le 27 avril 1961. [...]

Avec l'indépendance, le 27 avril 1961, les noirs nègres indigènes sauvages eurent le droit de vote. Et depuis, dans la Sierra Leone, il n'y a que coups d'État, assassinats, pendaisons, exécutions et toute sorte de désordres, le bordel au carré. Parce que le pays est riche en diamants, en or, en toutes sources de corruption (p. 171-172).

À travers ce passage, le narrateur commence par nous faire une brève description de la Sierra Leone, un pays qui, comme le Liberia a sérieusement souffert des conséquences du banditisme politique qui a fait de lui un État africain « foutu ». Comme l'a montré Kourouma, peu après son indépendance, la Sierra Leone a été le théâtre des coups d'États et d'insécurité¹¹⁶. Sur le plan de la sécurité, l'auteur précise que la situation du pays, devenue catastrophique, était sécuritaire à l'époque

¹¹⁶ À ce sujet, voir *Encyclopedia universalis*, Vol. 20, édition 2002, p. 993-994.

coloniale. La comparaison entre les deux périodes vise à souligner le manque de maturité politique chez les héritiers de l'indépendance. Ce manque de maturité politique est amplifié par la qualification négative des responsables politiques indigènes : « les noirs nègres indigènes sauvages ». En premier lieu, ces qualificatifs ont une fonction humoristique. En deuxième lieu, ils ont une fonction d'amplification du rôle joué par les indigènes eux-mêmes dans la déstabilisation de leur pays. Le terme « sauvage » est utilisé pour exprimer le niveau de cruauté qui les distingue de leurs prédécesseurs. Le droit de vote et l'indépendance qu'ils ont obtenus n'ont pas porté les fruits escomptés car ils n'ont servi qu'à conduire le pays dans le chaos. La soif du pouvoir et des richesses les maintient dans une prison des rivalités qui n'aboutissent qu'à la violence et au désordre.

La reprise de la date de l'indépendance le 27 avril 1961 a pour fonction de souligner un événement qui a marqué le début d'une période chaotique dans le pays en question. L'enthousiasme qui animait la population à l'avènement des indépendances fut brisé par la montée de la corruption, le tribalisme, l'explosion des coups d'État et des exécutions, la pauvreté, etc.

Le narrateur expose avec précision les dates des coups d'États qui se sont succédé en Sierra Leone après la mort de Milton Margaï, le premier noir indigène élu démocratiquement :

À la mort, le 28 avril 1964, de Milton Margaï, succéda son frère Albert Margaï appelé Big Albert. Avec Big Albert, le tribalisme et la corruption ont augmenté, ont été portés à un degré tel qu'un coup d'État a éclaté le 26 mars 1967. Albert est remplacé par le colonel Juxton Smith, un non-Mendé. La corruption continuait à sévir sous le colonel Juxton et ça n'a pas tardé. Le 19 avril 1968, le colonel Juxton est renversé par un complot de sous-officiers qui créèrent un mouvement révolutionnaire anticorruption (ACRM).

Anticorruption ! (Rien que cela, Walahé !) Cela n'arrêta pas la corruption. Le 26 avril 1968, c'est l'avènement de Siaka Stevens, de l'ethnie timba. Il veut mettre fin à la corruption et n'y parvient pas. En mai 1971, éclate un coup d'État qui chasse Siaka Stevens de sa capitale, de son palais (p. 173).

La période qui a suivi l'indépendance sierra léonaise a été marquée par un climat de tension et de violence. Le tribalisme et la corruption constituent le nœud des problèmes qui ont paralysé le pays. Le fait que les coups d'État se sont succédé à un rythme retentissant démontre qu'ils n'apportaient pas de solution viable aux vrais problèmes du pays. L'introduction, dans le récit, des dates en rapport avec les coups d'État vise à montrer comment le pays était sous le règne du désordre et de l'anarchie. Quand on considère six changements de régimes qui se sont produits dans une période de dix ans, on comprend le niveau de la situation chaotique que vivait le pays. L'incapacité de mettre fin à la corruption se fait voir comme le principal facteur qui est à l'origine de ces coups d'État. Cette forme de banditisme conduit à la mise en œuvre de diverses formes de la violence. On peut se poser la question de savoir pourquoi, malgré l'intention de tous les dirigeants sierra léonais, personne n'est parvenu à arrêter le tribalisme et la corruption. C'est probablement suite à une forte résistance des bénéficiaires de ce système et qu'à un moment donné ceux qui ont la charge de lutter contre ces pratiques se trouvent eux-mêmes incapables de résister à la tentation de ce système. Le tribalisme et la corruption constituent un danger crucial, non seulement pour la Sierra Leone, mais aussi pour tout le continent africain. Ces deux éléments se présentent comme un handicap majeur pour le développement du continent et le maintiennent dans une situation conflictuelle incessante. Si, au niveau même du continent africain, il a toujours été impossible d'éradiquer ce fléau, les raisons sont multiples. On évoque souvent la question de la pauvreté qui s'étend sur

la presque totalité de la population. N'étant pas suffisant pour tout le monde, le gâteau national dépasse rarement le petit groupe qui détient le pouvoir. Cette hypothèse n'est pas assez convaincante, dans la mesure où même pour les pays africains riches en ressources naturelles, la population croupit toujours dans la misère. Dans ce cas, il faut accepter que le grand problème est la mauvaise gestion et le manque de volonté de considérer tout le peuple sur un même pied d'égalité. Quand on ne sait pas gérer ses affaires, la situation devient favorable aux profiteurs et les bénéficiaires en subissent les conséquences.

À travers le passage ci-dessus, l'auteur transmet au lecteur une mémoire des coups d'État militaires et de la violence qui ont fortement marqué la période postcoloniale dans les pays concernés. Ce problème de coups d'État est relié au système dictatorial qui avait l'objectif de maîtriser la population afin de pouvoir gouverner sans trop d'obstacles. Pour éviter toute forme d'opposition, beaucoup de régimes politiques ont préféré rassembler et mâter la population au sein d'un parti unique. Par exemple, dès qu'il a été ramené au pouvoir par les guinéens, Siaka Stevens a adopté cette politique afin de parvenir à stabiliser son régime :

Il est ramené par les parachutistes guinéens. Sous la protection des parachutistes guinéens, Siaka Stevens est à l'aise. Il crée une dictature avec le parti unique et avec plein de corruption. Siaka pend, exécute, torture les opposants. Malgré la corruption, un semblant de stabilité est obtenu (p. 173-174).

Le système dictatorial s'est partout distingué par la corruption et une flambée de violence qui a emporté beaucoup de gens qui tentaient de manifester leur insatisfaction face au pouvoir en place. Le principe de ce système a toujours été le

règne de la terreur par laquelle on prétendait sauvegarder la sécurité dans le pays. En fait « le semblant de stabilité » dont il est question n'est rien d'autre que la capacité de réduire tout le monde au silence au moyen d'un système organisé d'intimidation.

L'avènement de Foday Sankoh a provoqué une guerre qui a rendu alarmante la situation déjà précaire de la Sierra Leone. Au lieu de passer par la voie des coups d'État, Foday Sankoh s'est livré au jeu de la déstabilisation du pouvoir en passant par le peuple. Prétendant effectuer une révolution populaire dans le pays, il s'est rallié beaucoup de gens et les combattants mal nourris des forces gouvernementales ont rejoint son mouvement puisque les zones diamantifères qu'il détenait lui ont permis de nourrir ses hommes et d'acheter des armes pour semer la terreur dans le pays. Il est comme le chef d'orchestre de la guerre de la Sierra Leone. Cependant la complexité de cette guerre est inhérente à la multiplicité des forces en jeux : « En Sierra Leone, étaient dans la danse l'association des chasseurs, le Kamajor, et le démocrate Kabbah, en plus des bandits Foday Sankoh, Jonny Koroma, et certains fretins de bandits » (p.171). Le pouvoir en place, représenté par le président Kabbah, élu démocratiquement, est aux prises avec un certain nombre d'opposants « bandits de grand chemin » qui cherchent l'accès au pouvoir et à l'accumulation des richesses. Le Kamajor est une association des chasseurs traditionnels professionnels qui combattent au côté des forces gouvernementales contre Foday Sankoh. Finalement le président Tejan Kabbah sera chassé par un coup d'État meurtrier qui portera à la tête du pays Jonny Koroma, déjà enfermé à cause d'une première tentative de coup d'État. Foday Sankoh qui a été capturé et enfermé au Nigeria est libéré et nommé comme le vice-président. Il vient ainsi de réaliser son rêve de prendre le pouvoir, bien que, suite aux

crimes de guerre qu'il a commis, la communauté internationale a mal réagi à sa nomination au poste de vice-président.

La représentation des pratiques du banditisme politique a permis de construire une mémoire des tueries et des massacres perpétrés par les maîtres de la guerre, pour accéder au pouvoir et obtenir l'accumulation des richesses dans les pays concernés.

2.3.3.3 La guerre comme moyen de survie

Si la guerre apparaît comme une voie de conquête du pouvoir, elle se présente aussi comme un moyen de survie pour les démunis qui sont sans recours. C'est à travers la vie des différents personnages qu'Ahmadou Kourouma expose cette problématique comme étant l'une des sources de la violence et des causes majeurs qui poussent beaucoup de gens à se faire recruter comme combattants au sein des conflits armés.

L'expérience qu'a vécue Papa le bon nous montre à quel point les circonstances peuvent conduire l'individu à changer de vocation pour prendre les armes. Au départ, Papa le bon est parti aux études théologiques pour se mettre au service de Dieu en tant que religieux. À son retour, la guerre a tout chambardé. Il décide alors de solliciter l'aide des organismes internationaux pour s'occuper des enfants de la rue. Sa collaboration avec ces organismes n'est pas du tout appréciée par le dictateur Samuel Doe. Ce dernier décide de l'éliminer mais il parvient à s'échapper et à prendre le chemin de la forêt où il est engagé comme représentant du NPFL à Zorzor. En compagnie des enfants-soldats sous sa responsabilité, il s'installe dans

cette zone où ils vivent des taxes douanières qu'ils imposent aux passagers. Papa le bon est obligé de perdre sa vocation antérieure et de changer de comportement religieux pour s'adapter aux circonstances de la guerre. Même s'il organise régulièrement une messe « œcuménique », sa foi est déjà ébranlée. Il ne croit plus en un seul Dieu, mais a plutôt adopté une accumulation de croyances pour multiplier les possibilités de protection et de survie. Il est devenu un amateur du fétichisme. Il se livre également à certaines pratiques indignes de son statut de religieux : spécialiste des guets-apens, « un coq du village », un ivrogne.

En ce qui concerne les enfants-soldats, on a déjà signalé que pour la plupart d'entre eux, la guerre se présente comme un lieu de refuge où l'on fuit la misère et l'injustice subie. Elle devient une opportunité pour se venger des crimes dont on a été victime. Après avoir perdu injustement toute sa famille, Kik trouve la guerre comme la seule occasion pour pouvoir « manger » à sa faim. Le manger constitue la première préoccupation des enfants-soldats, tel que nous le montre le narrateur en parlant de ceux qui ont déserté les rangs du NPFL pour rejoindre le groupe ULIMO où, en plus du salaire, la nourriture ne cause pas de problème :

Le petit fabulateur racontait beaucoup de choses sur l'ULIMO. Il raconta un tas de bonnes choses sur ULIMO. Ça a donné envie à tout le monde de partir là-bas. Chez les ULIMO, c'était vraiment chouette, on était pénard là-bas. On mangeait comme cinq et il restait toujours du reste. On dormait toute la journée et à la fin du mois il y avait un salaire. Oui, il savait ce qu'il disait, un salaire ! Un salaire qui tombait complet chaque fin de mois et parfois même avant la fin (p. 82).

La préoccupation des enfants-soldats n'est pas de faire la guerre, d'autant plus qu'ils ne sont même pas payés et qu'en plus ils ignorent le bien fondé de la guerre. Ils font

la guerre pour survivre. Pour eux c'est incroyable d'entendre qu'il existe des endroits, comme chez les ULIMO, où les enfants-soldats reçoivent un salaire, chose à laquelle ils ne sont pas habitués. Le narrateur qui reprend le discours du fabulateur, présente ULIMO comme un lieu paradisiaque où l'on dort toute la journée pour recevoir son salaire à la fin du mois. La répétition du terme « salaire » a pour fonction d'exprimer l'étonnement face à quelque chose d'extraordinaire, comme du jamais vu. Le narrateur tourne en dérision les paroles du fabulateur qui précipitent le départ des enfants-soldats chez les ULIMO. Beaucoup d'enfants-soldats proviennent des milieux défavorisés et doivent leur survie à la guerre, car ils n'ont pas d'autre issue pour fuir la misère. La perte des parents, la pauvreté, et les problèmes liés à la scolarité apparaissent comme les principaux facteurs qui poussent les enfants défavorisés à devenir enfants-soldats. Habitués à la drogue et à l'art de tuer, ils constituent un danger pour la société, étant donné que même à la fin de la guerre, leur intégration dans la vie civile cause un sérieux problème. En plus des enfants soldats, il y a toute une série des gens qui cherchent à profiter de la guerre pour échapper au coup de la misère occasionnée par la guerre : les féticheurs et les fretins de bandits qui saccagent tous les coins du Liberia et de la Sierra Leone.

2.3.3.4 La violence sous l'emblème du maintien de l'ordre

Dans certains cas, le maintien de l'ordre sert de prétexte à l'usage des moyens violents ou au recours à la guerre. Pourtant les moyens utilisés pour restaurer l'ordre peuvent contribuer à semer le désordre. Dans ce cas, comme l'affirme Wolfgang Sofsky, l'ordre devient une source de violence : « La violence crée le chaos, et l'ordre crée la violence. Fondé sur la peur de la violence, l'ordre crée lui-même à nouveau

peur et violence¹¹⁷ ». Souvent on a tendance à user de la violence pour régler certains problèmes. Cependant il peut arriver qu'au lieu de constituer une issue, la violence vous précipite dans une situation chaotique. Et pour faire régner l'ordre, le recours à la violence s'avère nécessaire, ce qui complique davantage les choses. Ahmadou Kourouma semble confirmer les propos de Sofsky, en évoquant, avec humour, le désordre créé par les forces d'interposition de la CDEAO en Sierra Leone et au Liberia. Suite à leur incapacité à restaurer l'ordre ou à faire aboutir les négociations de paix, et aux massacres de la population dont ils sont en partie responsables, l'auteur tourne au ridicule la mission assignée à cette force :

Le monde entier avait eu marre de voir les bandits de grand chemin qui se sont partagé le Liberia commettre des atrocités. Les gens dans le monde ne voulaient plus les laisser faire, les bandits. Les États se sont adressés à l'ONU et l'ONU a demandé à la CDEAO (Communauté des États de l'Afrique de l'Ouest) d'intervenir. Et la CDEAO a demandé au Nigeria de faire application de l'ingérence humanitaire au Liberia. [...] Et le Nigeria, le pays le plus peuplé de l'Afrique et qui a plein de militaires, ne sachant qu'en faire, a envoyé au Liberia son surplus de militaires avec le droit de massacrer la population innocente civile et tout le monde (p.137-138).

Cet extrait fait ressortir un bilan négatif des missions de maintien de l'ordre effectuées en Afrique sur demande de l'ONU. Ahmadou Kourouma qualifie d'«ingérence humanitaire» la mission d'interposition assignée à la CDEAO en vue de restaurer l'ordre au Liberia et en Sierre Leone. Il critique le fait qu'un seul pays réponde au nom de la Communauté internationale pour une mission d'interposition entre les factions rivales d'un pays voisin. Il fait une mise en doute du sérieux avec lequel le Nigeria va s'acquitter de cette mission. Cette mise en doute se précise à partir d'un portrait ironique qu'il dresse de ce pays sur le plan économique.

¹¹⁷ Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence*, op. cit., p. 12.

démographique et militaire. C'est comme si l'intervention du Nigeria dans les deux pays allait plutôt lui servir d'une occasion favorable pour se débarrasser du « surplus » de ses militaires. Mais la question n'est pas là, le véritable problème réside au niveau des massacres de la population commis par ces forces d'interposition comme si c'était là leur mission. L'humour de Kourouma se fait nettement sentir au niveau du droit de massacrer la population innocente accordé par le Nigeria à la force d'interposition. Les termes « innocente » et « civile » jouent le rôle de souligner la responsabilité criminelle des forces de la CDEAO.

L'auteur trouve déplorables les dégâts et le désordre occasionnés par l'intervention dans les combats des forces étrangères d'interposition. Il dessine un tableau remarquable où le paroxysme des atrocités se fait voir lors des confrontations qui opposent les forces de la CDEAO avec toutes les bandes impliquées dans la guerre du Liberia : la bande de Charles Taylor, la bande de Samuel Doe et la bande du prince Johnson. C'est la compagnie américaine de caoutchouc, « la plus grande plantation d'Afrique » qui est l'élément catalyseur des combats atroces entre les trois groupes qui se disputent sa garde. Le feu est attisé par le problème d'impossibilité d'entente entre les trois factions qui, moyennant des « royalties », revendiquent, chacune de son côté, le droit d'assurer la sécurité au sein de la plantation. Malgré leur intention de rétablir l'ordre au sein de la plantation, les forces d'interposition ont causé des dégâts énormes, ce qui démontre la complexité de leur mission : « Ce fut la guerre généralisée sur toute l'étendue de la plantation. Les forces d'interposition de l'ECOMOG arrivèrent. Elles écrasèrent tout le monde sous des bombes. Et tout le monde se dispersa » (p.168).

L'humour de Kourouma sert à montrer l'impuissance de la communauté internationale face à une réalité qui dépasse l'entendement. Le passage dont nous faisons l'analyse peut inscrire dans la mémoire du lecteur l'échec des missions humanitaires et de la communauté internationale dans la résolution des conflits qui sévissent un peu partout dans le monde. Cette mémoire peut conduire les victimes et leurs proches à développer un sentiment de mépris envers cette communauté.

2.3.4 L'inscription du corps dans le corps du récit

Seules les conséquences de la violence sont visibles, pas les actes : le corps tordu et déchiqueté, le crâne réduit à un trou et à un creux. [...] La violence est une force qui métamorphose. Elle fait de l'être humain une chair souffrante. La substance de toute violence réside dans la destruction physique¹¹⁸.

Ce passage souligne bien l'importance du corps en tant que matérialité de la violence. Une fois qu'un acte de violence a été posé, ce n'est plus la violence en soi qui se donne à voir, mais plutôt les marques qu'a laissées cette violence sur le corps. Cette violence a transformé l'état initial du corps en question en détruisant certaines de ses parties. Dans ce sens, le corps se présente comme une trace et un support matériel de la violence. Ce sont les marques de violence gravées sur ce corps qui permettent l'opération de transmission de la mémoire de la violence. Sur le plan de l'écriture, la représentation du corps se réalise au moyen de différents procédés littéraires dont la description. À partir de ces procédés, l'auteur nous donne une image de la violence subie, et cette image se précise suite à la description des traces de la destruction physique. Le choix des mots joue un rôle évident dans la construction de cette image, comme l'a fait Wolfgang Sofsky en décrivant les marques d'un corps fragmenté par la

violence. Wolfgang Sofsky nous montre l'importance du choix de mots dans la description : tordu, déchiqueté, « crâne réduit à un trou et à un creux ». La description d'un corps détruit permet de construire et de transmettre la mémoire de la violence. Même si elle reste au niveau de la représentation, une bonne description dépend du choix de mots, c'est-à-dire la façon de traduire l'expérience d'un événement. Les termes utilisés par Sofsky renvoient à un acte de transformation que la violence a exercé sur le corps. Ce groupe de mots permet au lecteur de comprendre les conséquences causées par la violence. Le corps en question n'a plus sa forme initiale. Nous sommes en présence d'un fragment, d'un reste qui peut jouer le rôle d'objet d'anamnèse¹¹⁹. C'est à partir de ce reste, en tant que trace, que l'imagination du lecteur peut saisir le degré de violence qu'a subie la victime. La perte de la forme initiale et/ou la souffrance ressentie (souffrance physique et/ou émotionnelle) constituent les marques pertinentes d'un corps violenté. Ces empreintes sont des éléments catalyseurs de la mémoire, même si, comme le rappelle Sofsky, « le corps souffrant est fermé à la représentation linguistique »¹²⁰. L'inscription des traces corporelles dans le texte interpelle l'imagination du lecteur pour qu'il puisse imaginer le degré de souffrance ressentie par la victime.

Dans *Allah n'est pas obligé*, la représentation du corps dans le récit permet de voir les actes inhumains et la barbarie qui ont marqué les guerres tribales du Liberia

¹¹⁸ Wolfgang Sofsky, *Traité de violence*, op.cit., p. 60.

¹¹⁹ Il s'agit de l'anamnèse comprise comme « un résidu référentiel » susceptible d'éveiller le souvenir chez le lecteur, ou de déclencher, chez lui, le travail de l'imagination. Comme semble le dire Ginette Michaud, en citant Barthes, ce résidu permet de ramener l'image du disparu dans la mémoire des vivants : « L'anamnèse, comme une certaine photographie, certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, en tant que cadavre : c'est l'image vivante d'une chose morte ». Voir Ginette Michaud, *Lire le fragment*, Québec, Hurtubise, 1989, p.183.

et de la Sierra Leone. La violence imposée au corps humain, telle qu'elle apparaît dans le récit, est liée à une série de pratiques dont les plus pertinentes sont : l'assassinat et le massacre, la fragmentation du corps, le viol et le rituel anthropophagique. Plusieurs raisons sont souvent évoquées pour expliquer les circonstances dans lesquelles se font ces pratiques de violence. Le sang constitue un autre élément qui apparaît souvent à travers la description du corps en état de détérioration. La représentation du sang versé fait allusion aussi bien à la perte qu'à la banalisation de la vie humaine.

2.3.4.1 Le corps morcelé

Bien que la guerre soit, du moins théoriquement, régie par les lois visant le respect de la vie humaine et la protection de la partie non belligérante, l'expérience sur terrain prouve le contraire. Peut servir de preuve le cas du mari de la tante Mahan, dont le corps, mutilé par les assaillants, a été trouvé dans un état abominable :

La porte était à demi ouverte. Yacouba a poussé. Rien dans la case et nous avons continué jusqu'à l'enclos et là, gnamokodé (putain de ma mère), des mouches plus grosses que des abeilles agglutinées sur un cadavre.[...] Les mouches se sont envolées dans le vacarme d'un avion qui rase, laissant à découvert un cadavre dans le sang. Superbement esquinté, le crâne écrasé, la langue arrachée, le sexe finement coupé. C'était, fafaro (le cul de mon père) !, le corps du mari de tantie Mahan (p. 132-133).

Arrivés à la case de tante Mahan, Birahima et Yacouba n'ont pas tardé à voir l'incroyable. Ils ont été consternés par l'état exécrable dans lequel se trouvait le cadavre du mari de tante Mahan. Le fait de tuer les innocents, d'abandonner les cadavres à découvert dans le sang, à la merci des mouches, un tel geste constitue un

¹²⁰ Wolfgang Sofsky, *Traité de violence*, op.cit., p. 61.

acte de profanation du corps humain et démontre le degré d'animalité qui a marqué les combattants. À travers une pareille description du corps « des mouches agglutinées sur un cadavre », « laissant à découvert un cadavre dans le sang », le narrateur souligne la dimension avilissante à laquelle la guerre réduit la vie humaine. La métaphore du « vacarme d'un avion qui rase » frappe l'imagination du lecteur par l'importance quantitative des mouches qui place le cadavre dans une situation choquante. Quel est le sens que l'on donne à la vie, quand on traite le corps humain de la manière aussi barbare : « superbement esquiné, le crâne écrasé, la langue arrachée, le sexe finement coupé ». Les deux adverbes (superbement et finement) sont utilisés avec une nuance ironique qui fait des acteurs du drame des spécialistes de la boucherie humaine. L'ironie permet ici de graver davantage cette scène dans la mémoire du lecteur. Le traitement macabre qu'a subi le corps de ce personnage plonge le lecteur dans le comble de l'horreur. « Écraser le crâne, arracher la langue, couper le sexe » sont des actes qui démontrent jusqu'où peut aller la barbarie de l'homme.

Les actes de torture constituent une autre forme de violence utilisée dans la guerre, soit pour mâter le peuple, soit comme stratégie de lancer un ultimatum visant à imposer certaines exigences. C'est le cas de Prince Johnson qui, ayant échoué de négocier sa part dans la plantation, prend la résolution d'enlever et de mutiler les agents de la plantation pour forcer le président de la compagnie à accepter sa demande :

Un mois et deux semaines après, disparurent quatre manœuvres, trois cadres nègres noirs africains et un blanc américain de la plantation. Un vrai blanc. En vain on les chercha partout dans la forêt libérienne. Un matin, Johnson en personne vint à la plantation. Dans sa suite, dans un 4x4, il avait deux cadres africains. Ils étaient nus, mais n'étaient pas complets : il leur manquait les mains et les oreilles ; on les avait amputés des mains et des oreilles. Il y avait aussi un manœuvre : il était aussi incomplet. On l'avait amputé de tout son corps, il n'y avait que la tête du manœuvre placée au bout d'une perche qui restait ; tout le corps manquait. Le président hurla fort, très fort son effroi, son indignation et son horreur (p. 166).

Le fait d'amputer aux innocents certaines parties du corps est une stratégie propre aux terroristes. Cette stratégie est courante chez les maquisards qui cherchent à intimider la population se trouvant dans les zones sous leur contrôle, ou à forcer les responsables politiques à se soumettre à leur volonté. Johnson avait tenté en vain d'avoir accès aux finances de la plantation sous prétexte d'assurer sa sécurité. Comme il ne devait pas baisser les bras devant l'échec des négociations, il a inventé un stratagème qui n'était rien d'autre que de semer la terreur dans la plantation en mutilant les membres du personnel, ce qui allait pousser le président à capituler. C'est une aberration pour quelqu'un qui prétend faire la guerre en vue de libérer le peuple contre la dictature de Samuel Doe. La représentation du corps tel que le fait voir ce passage, permet au lecteur d'avoir une idée sur le caractère sanguinaire de Johnson considéré comme un homme de l'Église. Amputer le corps des mains et des oreilles est un acte plein de barbarie et de sadisme. La répétition narrative de tortures similaires (couper les mains, les oreilles) contribue à amplifier ces actes barbares et à les graver dans la mémoire du lecteur. Le fait de couper la tête et la placer sur une perche dépasse le sommet de la folie. Le lecteur ordinaire qui est en face d'un passage pareil peut douter de la réalité de ces actes de violence puisque ça dépasse son imagination. Pour un lecteur qui a connu la guerre du Liberia, il voit les choses

autrement, ces actes font naître chez lui le souvenir d'une violence démesurée qu'a subie le peuple du Liberia.

En Sierra Leone, Foday Sankoh a appliqué les mêmes stratégies pour boycotter les élections en mutilant les gens pour réduire le nombre d'électeurs :

« Les amputations furent générales, sans exception et sans pitié. Quand une femme se présentait avec son enfant au dos, la femme était amputée et son bébé aussi, quel que soit l'âge du nourrisson. Autant amputer les citoyens bébés car ce sont de futurs électeurs » (p.179).

Le souci de Foday Sankoh est de saboter les responsables politiques en empêchant, par stratégie d'intimidation, la population de se présenter aux élections, et c'est comme ça que Foday veut libérer le pays avec ses « combattants de la libération ». Le peuple est sacrifié au profit des intérêts personnels. En fait Foday Sankoh évite de se présenter aux élections car, compte tenu de ces actes de violence, il a peur de les perdre tout en perdant la région utile¹²¹ qu'il tient sous son contrôle. Les amputations sont pour lui une arme de dissuasion à l'égard de la population civile et des autorités politiques. La description des corps mutilés produit des images qui restent facilement en mémoire, d'où son importance dans l'ensemble du récit.

2.3.4.2 Le viol

Le narrateur dénombre plusieurs cas de viol qu'il a constaté sur son parcours. La dimension infâme du drame est renforcée par le fait que tous ces actes de viol ont été effectués sur des petites filles, pensionnaires ou enfants-soldats. Cette forme de violence démontre à quel point les filles sont doublement victimes des atrocités de la

guerre. D'un côté, elles peuvent subir la violence des armes, de l'autre côté, elles peuvent être victime de leur corps, suite à la convoitise des bourreaux qui le réduisent à un objet de plaisir. Parmi les cas de viol mentionnés dans le récit, il y en a deux qui dépassent l'entendement : celui d'un viol collectif sur une jeune fille de douze ans ainsi que celui d'une fillette de huit ans, violée et décapitée:

Un jour, entre trois campements des travailleurs des mines, on a découvert une jeune fille violée et décapitée. On a fini par trouver que la malheureuse s'appelait Sita et qu'elle avait huit ans. Sita avait été tuée d'une façon qu'il ne fallait pas voir, abominable (p.196).

Le viol en soi est un crime sévèrement condamnable. Quand on va jusqu'à décapiter la victime, on est loin de comprendre la nature et l'objet d'une telle violence. Si le narrateur précise que Sita a été tuée « d'une façon qu'il ne fallait pas voir », cela détermine le caractère irreprésentable de l'événement. Le fait de ne pas montrer entraîne le lecteur à imaginer la violence atroce dont la petite fille a été victime.

Le second acte de viol se distingue du premier par son caractère collectif :

Un jour, une fille s'aventura en dehors de l'enceinte. Elle allait raccompagner sa mère qui lui avait rendu visite. Des chasseurs libidineux la prirent en chasse, l'arrêtèrent, la conduisirent dans une cacaoyère. Dans la cacaoyère, ils la violèrent en un viol collectif. Sœur Aminata trouva la fille abandonnée dans son sang. Elle s'appelait Mirta, elle avait douze ans (p.198).

Le fait de violer une jeune fille de douze ans et de l'assassiner met le lecteur en face d'une criminalité hors du commun. Le caractère collectif d'un tel viol donne au lecteur l'impression de se retrouver dans une société hors la loi, une société de l'horreur où l'honneur cède place à l'infamie. Le fait d'abandonner la victime dans

¹²¹ Il s'agit de la région diamantifère et aurifère que l'on a déjà évoquée à propos de la ville de Mile-Thirty-Eight :

son sang impressionne la mémoire et laisse imaginer la manière sauvage dont Mirta a été tuée.

À travers la représentation des deux actes de viol et la description de l'état des corps des victimes, l'auteur parvient à toucher l'imagination du lecteur et à laisser dans sa mémoire les traces d'une violence inouïe qui a marqué les guerres tribales du Liberia et de la Sierra Leone.

2.3.4.3 Le cannibalisme

La dimension anthropophagique des actes de violence s'inscrit dans le cadre d'un rituel qui vise, soit à accroître le niveau de cruauté chez l'individu, soit à incarner les qualités héroïques de la victime. Dans toutes les guerres, le haut niveau de cruauté est considéré comme une marque de bravoure et comme un facteur indispensable à un bon combattant.

Comme le fait remarquer le Général Tieffi à Birahima soucieux de devenir un lycaon¹²², en Sierra Leone, celui qui voulait entrer dans l'élite des enfants-soldats devait se soumettre à un rituel anthropophagique d'initiation :

T'as pas de chance, petit Birahima, tu pourras jamais devenir un bon petit lycaon de la révolution. Ton père et ta mère sont déjà morts et biens enterrés. Pour devenir un bon petit lycaon de la révolution, il faut d'abord tuer de tes propres mains (tu entends, de tes propres mains), tuer un de tes propres parents (père ou mère) et ensuite être initié. [...]

Les cérémonies de l'initiation se dansent et chantent en mendé. A la fin de la cérémonie, une boule de viande est consommée par le jeune initié. Cette boule est faite par les sorciers avec beaucoup d'ingrédients et sûrement de la chair humaine. [...] Dans les guerres tribales, un peu de chair humaine est

¹²² Les lycaons sont des chiens sauvages qui chassent en bandes et qui bouffent tout.

nécessaire. Ça rend le cœur dur et dur et ça protège contre les balles. La meilleure protection contre les balles sifflantes, c'est peut-être un peu de chair de l'homme. Moi Tieffi, par exemple, je ne vais jamais au front, à un combat sans une calebassée (un bol) de sang humain. Une calebassée de sang humain revigore ; ça rend féroce, ça rend cruel et ça protège contre les balles sifflantes. (p. 187-188).

L'objectif de ce rituel d'initiation n'est rien d'autre qu'une opération de déshumanisation des enfants-soldats pour les préparer aux actes de violence auxquels ils ne se livreraient pas dans les conditions normales. La déshumanisation est une stratégie courante utilisée dans les guerres. Si l'initiation exige que les enfants tuent leurs parents de leurs propres mains, il est clair qu'ils n'hésiteront pas à tuer n'importe qui. Le processus de déshumanisation consiste à faire disparaître chez l'individu le respect du corps humain et la peur de tuer. En effet, comment respecter la vie humaine, le corps humain, si on est fier de tuer ses parents, de consommer « une boule de viande » de la chair humaine, tout ça pour avoir « un cœur dur » et une protection contre les balles.

L'idée de protection contre les balles est un argument de persuasion fondé sur le mensonge, mais qui vise à profiter de la naïveté des enfants. On voit à quel point les chefs de guerre tuent les enfants-soldats en les livrant à la drogue et à l'anthropophagie. Cela conduit les enfants à la perte de conscience du mal qu'ils font et des dangers auxquels ils exposent leur vie en se fiant à la protection des effets du rituel anthropophagique. Ces enfants ont appris, de leurs chefs, que c'est en tuant le maximum possible de personnes qu'on devient le héros de la guerre. À part la cruauté et la barbarie, un autre aspect de l'anthropophagie, c'est le sadisme ou le plaisir

d'infliger la douleur à une victime : se défouler sur le corps d'une victime, comme si sa mise à mort ne suffisait pas.

Toutes ces pratiques liées à la destruction et à la profanation du corps humain participent à la construction et à la transmission d'une mémoire d'une violence atroce. La destruction du corps, le viol, le fait de manger la chair humaine et de boire le sang humain, tous ces actes laissent des traces de la violence. Le corps apparaît comme un lieu des traces de la violence, un lieu des marques d'une expérience violente et donc un lieu des marques de la mémoire.

2.4 Conclusion

Allah n'est pas obligé mérite d'être considéré comme un document ou une trace de la mémoire dans la mesure où il permet au lecteur d'avoir une image de la violence qui a déchiré le Liberia et la Sierra Leone au cours de la période postcoloniale. L'intention de Kourouma n'était pas de faire de l'histoire des conflits, mais plutôt une mise en fiction des guerres tribales du Liberia et de la Sierra Leone, tout en dévoilant leurs racines : conflits ethniques, coups d'État. Le tribalisme, la corruption et la dictature ont été à la base des conflits variés et des guerres tribales dont il est ici question. L'auteur a fait une représentation d'un type de violence qui s'inscrit dans la catégorie de l'extermination sous ses deux formes : la guerre et le massacre. Les pratiques du massacre se font remarquer non seulement au sein de la guerre, mais encore au niveau des complots d'ordre ethnique et des coups d'État visant à s'emparer du pouvoir. À l'avènement du régime de Samuel Doe, les Afro-Américains ont été victime de l'horreur des massacres et la Sierra Leone a succombé

sous les massacres occasionnés par une multitude de coups d'État. Les guerres tribales du Liberia et de la Sierra Leone confirment le constat de Roger Dadoun, dans ce sens qu'elles ne respectent pas les règles et les lois qui encadrent la belligérance ; elles ne reconnaissent pas l'ennemi comme personne à part entière¹²³. On a vu qu'on assassine, on massacre les innocents, on viole, on torture, on ampute les membres aux personnes qui n'ont rien à faire avec la guerre. Ainsi ces deux guerres incarnent diverses pratiques de la violence, et la population civile apparaît comme la principale victime.

À travers son texte, Ahmadou Kourouma se présente comme un témoin des conflits qui ont marqué l'histoire contemporaine du Liberia et de la Sierra Leone. La représentation de la violence qu'il fait dans son roman, permet de garder les traces de la mémoire du drame qui fut à l'origine de la situation chaotique de ces pays. L'écriture romanesque de Kourouma se réfère au contexte social africain, et représente dans le récit des traces matérielles en rapport avec la réalité historique. À partir de cette représentation, il projette dans le présent une certaine image du passé. L'auteur transmet au lecteur une mémoire des enfants soldats qui jouent à la fois le rôle d'« écraseurs » et d'« écrasés », c'est-à-dire une mémoire de la violence commise ou subie par ces enfants. Il lui transmet aussi une mémoire d'une société irresponsable qui a fait de la violence un principe d'action et une logique de vie. Les traces matérielles représentées dans le texte jouent un double rôle. Le premier est de servir comme une marque qui atteste que les événements ont eu lieu, et le deuxième

¹²³ À cet égard, voir Roger Dadoun, *La violence : Essai sur l'« homo violens »*, op.cit., p. 16.

est de participer au déclenchement du travail de la mémoire chez le lecteur. En déclenchant le processus de réminiscence et d'imagination, ces traces deviennent des éléments catalyseurs de la mémoire.

Plusieurs stratégies littéraires ont été mises en œuvre pour effectuer la transmission de la mémoire de la violence se rapportant aux conflits libériens et sierra-léonais. Les plus pertinentes sont le choix de la forme du récit, la description du corps, la répétition, la nominalisation¹²⁴, l'intégration de la mémoire dans l'espace et dans le temps.

La forme du récit homodiégétique facilite la production de l'effet de vraisemblance de par sa nature qui donne au lecteur l'impression d'être devant un récit de témoignage. En ce qui concerne la question du travail de la mémoire, la représentation du corps dans le récit occupe une importance capitale du fait qu'il apparaît comme une véritable marque de la violence. La description du corps détruit ou portant d'autres marques de la violence renvoie précisément à une représentation d'une expérience douloureuse dont le lecteur peut imaginer la nature. La figure de la répétition stylistique et narrative occupe une place importante dans le récit où elle joue le rôle de marqueur de mémoire.

¹²⁴ L'intérêt de la nominalisation se justifie ici par le fait de citer comme tels les noms des responsables politiques et des protagonistes des conflits, ce qui permet la création d'un effet de réel chez le lecteur. Cela permet en plus d'établir un rapport entre le discours romanesque et le discours historique ou journalistique. Ceci est également valable pour la dimension spatio-temporelle du récit.

Compte tenu des éléments ci-haut mentionnés, on peut dire qu'Ahmadou Kourouma est parvenu à construire et à transmettre, par le biais de la fiction romanesque, une mémoire de la violence qui a marqué les guerres tribales du Liberia et de la Sierra Leone. Le discours romanesque dont il est question porte quelques traces de la violence pouvant servir de catalyseurs de la mémoire et d'assurer, ainsi, sa transmission.

CHAPITRE III

**LA GUERRE ET LA DIMENSION TRIANGULAIRE DU
TERRORISME**

À quoi rêvent les loups

3.1 Introduction

À quoi rêvent les loups de Yasmina Khadra¹²⁵ est une mise en fiction d'une guerre civile qui a, pendant plusieurs années, ravagé la société algérienne des années 1990. Comme le fait remarquer Eric Deschodt, « Yasmina Khadra, dans *À quoi rêvent les loups*, plonge dans la double horreur complice de la corruption destructrice et de l'islamisme massacreur, à travers la descente aux enfers d'un jeune homme qui voulait faire du cinéma et finit égorgeur »¹²⁶. À travers le personnage de Nafa Walid, un jeune Algérien paisible, l'auteur dévoile à ses lecteurs les conditions atroces qui poussent un homme ordinaire à devenir une machine à tuer. En outre, il condamne violemment la barbarie qui a marqué les islamistes tout au long de cette guerre civile.

Après la guerre coloniale qui opposait l'armée française et le FLN (Front de libération nationale), les intégristes¹²⁷ vont semer, au nom de la révolution islamique, une violence sanglante dans plusieurs coins de l'Algérie. C'est ce projet de révolution qui sera à l'origine d'une guerre civile qu'a connue l'Algérie, trente ans après l'acquisition de son indépendance. L'objectif des islamistes est l'instauration d'un État islamique en Algérie. Prétendant libérer le peuple d'un régime corrompu et de la misère dont est victime une grande partie de la population, les islamistes se décident à

¹²⁵ Yasmina Khadra est un pseudonyme de Mohamed Moulessehoul. Ce pseudonyme est constitué de deux prénoms de sa femme. Selon le journal *Le Monde* du 11.01.01, Mohamed Moulessehoul est né en 1955, et a été enrôlé dès l'âge de neuf ans dans l'école des cadets d'El Mechouar. Il était officier supérieur de l'état-major algérien, avant de mettre fin à sa carrière militaire pour se consacrer totalement à sa vocation d'écrivain.

¹²⁶ Eric Deschodt, « Algérie, terre blessée », dans *Lire*, magazine littéraire de septembre 1999, article recueilli à partir du site internet : www.lire.fr/critique.asp?idC=33796

¹²⁷ Le terme intégriste est utilisé au même titre que le mot « islamiste ».

prendre les armes contre leur gouvernement et font sombrer le pays dans une situation chaotique.

Le drame algérien peut s'inscrire dans le cadre d'un « triangle terroriste », si comme le précise Roger Dadoun, on tient pour constitutifs de ce triangle ces trois éléments : le Groupe, le Système et la Masse¹²⁸. Au niveau du récit, le Groupe est représenté par les intégristes qui luttent pour l'instauration d'un État islamique. Le Système est représenté par le régime au pouvoir qui, à travers son armée, s'est engagé à combattre contre les islamistes en vue de restaurer l'ordre. La Masse s'identifie au peuple, victime du conflit opposant les deux premiers éléments.

3.2 Le contexte sociopolitique du roman

L'univers du roman est construit à partir d'une société fragilisée par l'horreur des émeutes et des affrontements entre les intégristes et l'armée régulière en Algérie. Tout commence avec la décadence du Front de libération nationale (FLN) qui a lutté pour l'indépendance et qui domine la scène politique algérienne jusqu'à maintenant.

De 1954 à 1962, le FLN mobilise le peuple algérien dans la lutte contre le système colonial. Après l'indépendance (1962), le FLN devient un parti-État et instaure une nouvelle société militaire pendant une trentaine d'années. Durant les premiers moments de l'indépendance, la population manifeste toujours le même sentiment nationaliste qui l'avait animée tout au long de la lutte contre l'ordre colonial. En outre, elle bénéficie d'un climat de paix et de prospérité qui se fait sentir

comme le résultat de l'indépendance. Cependant, la situation ne durera pas longtemps. L'instauration d'un nouvel ordre autoritaire et la dépression économique déclenchent la montée des tensions contre le régime du FLN-ALN¹²⁹. Ces tensions remontent à 1986, avec la propagation des émeutes dans plusieurs régions du pays, mais comme le déclare Omar Carlier, c'est à partir de l'été 1988 que la situation devient désastreuse :

Personne n'imaginait, l'été de 1988, que l'Algérie puisse sombrer dans la guerre intérieure la plus meurtrière du monde arabe contemporain. Certes l'usure du système FLN-ALN était manifeste, la dévalorisation de la rente pétrolière et de la religion des martyrs était patente. Récurrence de l'émeute, économie non performante, clientélisme et népotisme, chômage endémique et misère culturelle¹³⁰.

Pour résoudre ces problèmes, les islamistes ont envisagé la solution des armes en vue de renverser le gouvernement qui, comme le dit bien Omar Carlier, avait perdu le contrôle de la situation :

À partir de 1988, le système algérien n'arrive plus à régler l'équilibre de tensions, à dominer la contradiction entre unité et diversité, à pérenniser la figure politico-religieuse de l'unicité. Il perd la maîtrise du modèle de parité entre les frères, que le FIS¹³¹ tente de reprendre à son profit, dans une liaison souterraine entre « populisme politique » et « populisme religieux »¹³².

¹²⁸ Roger Dadoun, *La violence, op. cit.*, p. 27.

¹²⁹ Le FLN (Front de libération nationale) est le parti-État en Algérie, et ALN signifie Armée de libération nationale. Ce dernier a pris le pouvoir à la suite d'un coup d'État qui a renversé Ben Bella en 1965.

¹³⁰ Omar Carlier, *Entre Nation et Jihad: Histoire sociale des radicalismes algériens*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1995, p. 9.

¹³¹ Le FIS (Front islamique du salut) est un parti politique religieux qui s'appuie sur la jeunesse algérienne en vue de se débarrasser du système corrompu du FLN. La légalisation du FIS sera reconnue en 1989 suite à l'adoption d'une nouvelle Constitution qui autorise le multipartisme. Le FIS gagne les élections municipales. Aussitôt, il est interdit.

¹³² Omar Carlier, *Entre Nation et Jihad : histoire sociale des radicalismes algériens, op. cit.*, p. 21.

Yasmina Khadra compare cette société à « une molaire infectée », comme il nous le laisse entendre à travers la voix d'Ibrahim El-Khalil¹³³ : « Pourquoi Dieu nous inflige-t-il une souffrance aussi atroce pour une misérable molaire infectée ? [...] Une vulgaire carie, et l'homme, cet ouvrage magnifique, presque parfait, s'écroule avec moins de retenue qu'un animal » (p.158). Cette image de la carie semble justifier le fondement du projet de la révolution islamique et d'une guerre civile destinée à libérer le peuple de la pourriture d'un régime corrompu et autoritaire. Et en même temps, cette image souligne le fait qu'une carie, c'est bien peu de choses ou un objet sans valeur. Ibrahim El-Khalil compare à la rage de dents la situation difficile qu'Algérie est en train de traverser. Il déplore le fait que le régime au pouvoir soit responsable d'une telle situation.

Pour mieux comprendre le phénomène du « triangle terroriste » qui caractérise cette guerre civile, il faut d'abord prendre en considération les éclaircissements que nous livre Roger Dadoun à propos des croisements qui se tissent entre les trois éléments constitutifs du triangle terroriste¹³⁴. Le Groupe se considère comme une organisation autonome qui lutte pour la libération et l'avenir du peuple et se dresse contre le Système qui détient le pouvoir et qui impose la répression. Roger Dadoun

¹³³ Ibrahim El-Khalil est un intégriste chargé du recrutement pour le compte du GIA (Groupe islamique armé). C'est un groupe autonome qui se présente comme la faction la plus radicale de la guérilla.

¹³⁴ Selon Roger Dadoun, on parle d'un « triangle terroriste » en tenant compte des trois éléments dont il est constitué, à savoir le Groupe, le Système et la Masse. Sur base d'une analogie fondée sur la structure du psychisme, Dadoun tente d'expliquer les croisements qui s'opèrent entre ces trois éléments : « Entre eux s'opèrent d'étranges et troubles croisements, qu'on pourrait éclairer à l'aide d'une analogie avec la structure du psychisme. Centré, concentré sur lui-même, égocentrique, narcissique, prétendant à l'autonomie et à l'identité, le Groupe correspondrait bien au Moi, instance de la conscience, de l'initiative, de la maîtrise, du discours, valeur dynamique, cohérente et d'avenir. Le Groupe se dresse contre le Système, qui pourrait faire figure de Surmoi, car il prononce les interdits,

explique comment se présente le croisement qui se tisse entre la Masse et les deux autres unités :

Le Groupe et le Système, dualité belliqueuse et armée, visent ensemble un troisième terme qui est la Masse – qu'on la dise « peuple » ou « prolétariat », « nation », « communauté », etc. -, puissance brute, inconsciente, réservoir d'énergie qu'on apparenterait valablement au Ça. Le groupe affirme travailler, lui qui est Moi, conscience, volonté, Tête, pour la totalité du Corps social, qui est masse et inconscience ; car les « masses », comme on dit, ne savent pas qu'elles sont dupées, exploitées, violentées par le système [...]. L'acte terroriste, secousse sismique, a pour but de réveiller la Masse, de remettre en circuit son énergie « révolutionnaire » latente. Mais, tout comme le Surmoi s'entend admirablement à détourner à son profit l'énergie pulsionnelle du Ça, le système a l'art de maintenir la Masse sous son emprise, en retournant pour sa gouverne les peurs et les terreurs activées par le projet terroriste du Groupe¹³⁵.

Dans *À quoi rêvent les loups*, le Groupe est représenté par le GIA qui incarne toutes les factions armées, et qui, à travers les forces intégristes, « affirme travailler pour la totalité du corps social » qu'il prétend vouloir libérer d'un système corrompu et autoritaire. Donc, selon les termes de Roger Dadoun, le GIA se considère comme « conscience, volonté et Tête » pour la masse populaire algérienne qui semble ignorer le vrai responsable de ses souffrances. Avec l'analyse du récit, on verra que le GIA n'hésite pas à mettre en œuvre les actes terroristes pour réveiller la masse et surtout pour exploiter son « énergie latente » et profiter de son soutien. C'est pourquoi tous ceux qui n'accordent pas leur soutien à la mouvance islamiste sont considérés comme des traîtres et sont exécutés s'ils ne parviennent pas à prendre fuite.

La Masse qui s'identifie au peuple sert de « puissance brute » ou de source

dit la loi et la norme, détient l'autorité et impose la pression ». Roger Dadoun, *La violence : Essai sur l'« homo violens »*, op.cit., p. 27.

¹³⁵ Ibid., p. 27.

d'énergie aux deux autres groupes, notamment en ce qui concerne les recrutements des combattants. En retour, la Masse compte généralement sur le Groupe pour le changement de sa situation. Cependant, à travers le récit, on constate que, suite aux exactions orchestrées par les islamistes, l'armée va s'attirer l'appui du peuple en lui fournissant des armes pour se défendre contre les intégristes, d'où la défaite de ces derniers.

3.3 Les personnages et leurs fonctions sociales

À quoi rêvent les loups est un récit qui s'inscrit dans le cadre de la dimension triangulaire du terrorisme dans ce sens qu'il met en scène deux protagonistes de l'histoire et un troisième groupe qui est victime du conflit. Le premier protagoniste de l'histoire est le GIA. Le deuxième protagoniste est l'armée algérienne qui représente le régime au pouvoir. Le troisième groupe est celui de la masse populaire qui est victime des affrontements. Pour s'assurer la victoire, les deux groupes en conflit comptent énormément sur la population, ce qui fait qu'elle semble prise en otage et doit subir toute une série d'exactions en vue de se conformer à la volonté des combattants. Concernant la catégorie des personnages, il est à signaler que certains d'entre eux, tel que Nafa Walid, font partie de deux groupes : la masse populaire et le groupe des intégristes.

La catégorie de la masse populaire comprend Nafa Walid et sa famille, le groupe des artistes et des chauffeurs, le groupe des familles aisées et des fonctionnaires de l'État.

Nafa Walid est à la fois narrateur et personnage principal du récit. Cependant, à la différence de Birahima¹³⁶, il s'inscrit dans le cadre de la polynarration. Cela signifie qu'à certaines étapes du récit, il y a intervention d'un nouveau narrateur, bien que Nafa demeure le fil conducteur du récit.

L'identité de Nafa Walid apparaît un peu complexe, mais elle est surtout marquée par le milieu social dans lequel il a évolué. Issu d'une famille très pauvre, né d'un père irascible et médisant, Nafa n'a ménagé aucun effort pour échapper à la situation misérable de sa famille. À l'école il se présente toujours comme un « cancre impénitent ». Malgré tout, il ne désarme pas, il se cherche d'autres possibilités pour défier la misère et « se tailler une légende » (p.31). Sa passion est de devenir une vedette du cinéma, ce qui, croit-il, lui permettra de restituer la dignité dont il a été privé dès son jeune âge. Pour ainsi dire, Nafa Walid porte en lui un rêve de gloire et de dignité :

Depuis ce petit rôle que m'avait confié un cinéaste en mal de vedettes, je n'avais pas cessé de rêver de gloire. Je passais le plus clair de mon temps à m'imaginer cassant la baraque, signant les autographes à chaque coin de la rue, roulant en décapotable, le sourire plus vaste que l'horizon, les yeux aussi grands que ma soif de succès. [...] J'étais persuadé que, tôt ou tard, les feux de la rampe m'arracheraient aux coulisses pour me propulser vers le firmament. À l'école, je ne songeais qu'à ce qui me paraissait être ma consécration (p.21).

Le problème de chômage auquel le pays est confronté suscite chez Nafa un sentiment de dégoût pour les études, mais c'est surtout son rêve qui fait qu'à l'école, il ne se soucie que des choses en rapport avec les stars du cinéma.

¹³⁶ Birahima est un narrateur homodiégétique. C'est un personnage focalisateur du récit.

Le contexte dans lequel Nafa Walid évolue lui fera constater que son rêve est loin d'être réaliste. Fragilisé par une série de déceptions, il tente sa chance dans la carrière de chauffeurs. Il est engagé par Fayçal pour Salah Raja qui le place à la disposition de sa famille. Il sera surpris et déçu par l'esprit d'arrogance et de mépris qui anime tout le monde dans la famille. Il n'y connaîtra que rejet, mépris et solitude. Ce traitement va développer chez lui un sentiment de colère et de haine envers les familles aisées. Débordé par l'acte criminel commis par Junior et son garde du corps Hamid à l'endroit d'une jeune fille innocente, Nafa Walid décide de rompre avec eux et de rejoindre sa famille. Au moment où il se retrouve dans une situation de chômage, il croise un escroc qui lui prend son argent sous prétexte de l'aider à trouver une opportunité dans le monde du cinéma à Paris.

Ses déboires dont la fausse nouvelle de l'assassinat de son père par la police le conduiront au maquis des intégristes. Plus tard, Nafa apprendra que son père était mort d'une crise cardiaque lorsque la police s'était présentée chez lui pour des perquisitions. Au maquis, il est victime de toute une série d'injustices. Il aura le malheur d'assister aux différentes formes d'exactions et d'atrocités, et, peu à peu, il se verra lui-même transformé en un tueur redoutable. Quand il sera nommé émir¹³⁷, il va décimer tout le village de Kassem. Et c'est à partir de là qu'en observant les cadavres exposés dans un bain de sang, il se pose la question de savoir « à quoi rêvent les loups », d'où le titre du livre.

¹³⁷ Il sera nommé émir d'une saria en remplacement de Nabil qui devient émir d'une katiba. Une saria est l'équivalent d'un peloton, tandis qu'une « katiba » est analogue à un escadron ou à une compagnie.

Le récit romanesque s'inspire-t-il de personnages réels ? Yasmina Khadra apporte la réponse suivante à cette question :

Les Nafa Walid qui ont rejoint le maquis intégriste sont légions. Avant de s'embarquer dans cette histoire, ils vivaient leur part de rêve et d'espérance avec une patience exemplaire. A cette époque, si on était venu leur dire qu'ils finiraient criminels, ils auraient réagi violemment, indignés. Pourtant, ils le sont devenus. Comment ? « À quoi rêvent les loups » apporte quelques éléments de réponse¹³⁸.

À travers le parcours de Nafa Walid, l'auteur parvient à transmettre au lecteur une mémoire de la folie meurtrière qui a plongé le pays dans le deuil et la désolation. Il dévoile également au lecteur, le cheminement que prend un homme ordinaire pour devenir « une machine à tuer ».

La famille de Nafa est élargie à ses amis intimes. Son noyau familial est marqué par la misère et la souffrance. Il ne peut donc pas compter sur elle pour améliorer sa situation économique. Il est condamné à se débrouiller pour gagner sa vie. Ses amis intimes sont Dahmane et Hanane, une jeune fille qu'il cherche à épouser. Malheureusement, ils n'auront pas la chance de vivre ensemble, car, avant même qu'ils puissent entrer en contact, elle sera assassinée par son frère, Nabil Ghalem. Dahmane est pour Nafa « un ami de toujours », depuis l'école primaire. Contrairement à Walid Nafa, Dahmane est un garçon intelligent et, pour avoir été chef de famille à treize ans, juste après la mort de son père, il s'est assagi pendant qu'il était encore jeune. Avec son baccalauréat et une formation dans le domaine du tourisme, il gagne honnêtement sa vie. Il est pour Nafa un conseiller soucieux de

¹³⁸ Voir « Réponses de Yasmina Khadra aux questions des abonnés de la liste de discussion », *Mauvais genres*, avril 2002, p.6. Article tiré sur le site web de la revue en date du 27 août 2002 :

l'aider à se relever de sa situation pitoyable. Sur le plan social, Dahmane se présente comme un homme intègre, un modèle à imiter pour gagner une vie honnête.

Hanane est pour Nafa un modèle de femme qui présente l'image de son rêve. Elle est gentille et jolie, mais bien qu'elle soit instruite, institutrice, elle est toujours traumatisée par son frère Nabil Ghalem, un fondamentaliste, farouchement opposé à toute idée d'émancipation de la femme. C'est pour cette raison qu'elle sera publiquement tuée par ce dernier, lors d'une manifestation de revendication des droits de la femme. Hanane apparaît comme la figure emblématique de la lutte pour les droits de la femme en Algérie.

Parmi les amis de Nafa Walid figurent également les artistes qui partagent le même sort que lui. Ils croupissent dans la misère et subissent le mépris des nantis. Leur problème majeur est lié au manque de possibilité d'exhiber leur talent, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays. Cela fait que leur carrière ne rapporte rien et n'est donc pas valorisée. Nafa Walid fait partie de ce groupe, dans la mesure où il a toujours senti couler dans ses veines le sang d'un artiste. Ce groupe comprend toute une variété d'artistes dont Yahia, un chauffeur musicien, Sidi Ali, un sage poète, et quelques cinéastes amateurs. Le groupe des artistes représente l'intelligentsia algérienne qui, en peine d'emploi et de logement, se sent frustrée et humiliée, et trouve la solution des armes comme la seule voie de sortie de la crise algérienne.

Sidi Ali se présente comme un vrai poète qui, de par sa sagesse, se veut être le

flambeau qui conduit la société vers le droit chemin. Malgré sa sagesse, les islamistes n'ont pas hésité à l'exécuter, car ils le considéraient comme un obstacle à leur idéologie intégriste. À côté du sage poète Sidi Ali, il y a Zawech, l'idiot du village qui, comme tous ceux qui sont dans le besoin trouve sa place au côté des islamistes et semble appuyer leur idéologie. Il sera abattu par l'armée le jour où il se dirigera sans autorisation vers leur cantonnement. Les islamistes organiseront des funérailles pour lui à la Place des martyrs. Quant à Sidi Ali, le sage poète opposé à l'idéologie islamiste, il sera tué comme un pauvre chien.

L'assassinat de ces deux personnages axiologiques¹³⁹ représente une mort symbolique. En tuant le symbole de la sagesse, les intégristes prouvent leur perte de repère, comme s'ils n'avaient pas besoin de lumière. D'un côté, Zawech constitue, pour les islamistes, la preuve du fondement de leur cause, et de l'autre côté Sidi Ali, qui n'est pas pour l'idée de création d'un État islamique, a pour fonction de démontrer le caractère utopique du projet qui ne sera que dévastateur.

Au groupe des artistes s'ajoute celui des chauffeurs. Suite au problème de désœuvrement, beaucoup d'intellectuels et d'artistes sont devenus chauffeurs afin de pourvoir à leurs besoins. Nafa Walid a dû passer par là pour mieux comprendre sa vraie condition. Cela lui a permis de se faire des amis et des connaissances, dont Yahia, le musicien, et Hamid Sallal, un ancien boxeur qui deviendra, plus tard, garde

¹³⁹ Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le personnage*, Paris, PUF, 1998, p. 63 : il s'agit des personnages qui contribuent « à l'inscription des valeurs dans le récit », comme on aura l'occasion de le voir avec l'analyse du récit.

du corps de Junior, fils des Raja. À la fin, suite au mécontentement, la plupart de ces personnages vont se retrouver au maquis.

Le groupe des chauffeurs représente la catégorie de la population qui a supporté avec peine le choc du chômage, de la désillusion et du mépris de la société. Cette situation incite le même groupe à prendre les armes contre le gouvernement qu'il accuse d'être responsable de son sort, comme le dit bien Omar Carlier : « Le désœuvrement, la désillusion et le ressentiment sont au principe du refus de la société qui les laisse en chemin, celle du nouveau riche et du chacun pour soi. Non, décidément cet État ne fait rien pour eux »¹⁴⁰. Ils vont donc se faire enrôler comme combattants des groupes intégristes.

Le groupe intégriste comprend trois catégories de personnages : les fondamentalistes religieux (les imams et les cheikhs), les émirs et les combattants ordinaires. Les émirs sont les chefs de guerre qui opèrent généralement à travers le maquis. Un émir assure le commandement d'une katiba ou d'une saria. Les imams sont les chefs religieux musulmans. À côté des imams, se trouvent les cheikhs et le personnel de soutien pour les familles des maquisards.

Nafa Walid fait partie de ce groupe, étant donné qu'avant de devenir émir d'une saria et de s'autoproclamer émir d'une katiba, il a été pendant longtemps un simple combattant. Pour devenir émir d'une saria, il a dû faire preuve d'un zèle

¹⁴⁰ Omar Carlier, *Entre Nation et Jihad : histoire sociale des radicalismes algériens*, op. cit., p. 346.

exceptionnel en matière de criminalité. De tous ses compagnons de guerre, il est le seul à avoir fait un pas dans la hiérarchie des maîtres de la guerre.

Abou Tourab, compagnon inséparable de Walid Nafa, rejoint le maquis en même temps que lui. Ils partagent les mêmes peines, et terminent ensemble leur vie de maquisard. C'est la raison pour laquelle, à la fin de la guerre, Nafa hésite à le tuer¹⁴¹ : « tu es le seul allié qui me reste ». Abou Tourab est un compagnon et conseiller de Nafa Walid. Cependant, ce dernier n'accorde aucune importance aux conseils de son ami. Déjà, au début des affrontements entre la police et les miliciens intégristes, touché et souffrant, Abou Tourab adresse la remarque suivante à Walid : « je t'avais dit que ce n'était pas une bonne idée » (p.12). En tant que témoin directe du parcours de Nafa Walid, Abou Tourab s'étonne, vers la fin du récit, de l'aveuglement de son ami : « c'est fou comme tu as changé, Nafa. L'ambition t'aveugle. Tout ce qui brille est or pour toi. Tu veux être choyé, vénéré, redouté comme eux » (p. 268). La fonction évaluative et idéologique du récit passe par le personnage d'Abou Tourab. Le « comme eux » met dans le même sac Nafa Walid et tous les maîtres de la guerre qui sont tous aveuglés par l'ambition, les honneurs et la terreur.

Contrairement à Abou Tourab, Nabil Ghalem se distingue par sa conviction et son dévouement acharné pour l'action intégriste. Il est le chef du comité des jeunes islamistes du quartier et son zèle lui attire l'admiration des cheikhs et des imams. Il

¹⁴¹ Nafa voulait le tuer puisqu'il venait de se moquer de sa naïveté de vouloir continuer la guerre tout en ayant l'espoir de l'avènement immédiat d'un État islamique. Abou Tourab voulait le condamner pour la tragédie qu'il venait de commettre au village de Kassem. Il voulait aussi critiquer sa vision utopique des choses.

est fortement lié à la tradition islamiste et s'oppose farouchement à toute action visant l'épanouissement et la promotion de la femme. Ce comportement va le conduire à assassiner horriblement sa sœur Hanane pour avoir participé à une manifestation des femmes excédées par la domination et l'oppression. Nabil Ghalem incarne la figure emblématique des islamistes radicaux.

Les fondamentalistes religieux sont constitués d'un groupe de cheikhs, d'imams et d'un muphti. Figurent parmi ce groupe Cheikh Nouh, l'Imam Younes et l'Imam Othmane. Cependant, c'est ce dernier et le muphti qui jouent un rôle important dans le récit.

L'imam Othmane intervient vers la fin du récit comme pour donner une leçon de morale à Nafa Walid, quand il lui fait remarquer ceci : « La guerre est perdue dès lors que les gamins sont assassinés » (p. 264). Comme Abou Tourab, il joue le rôle d'un personnage axiologique par qui passe la fonction évaluative et idéologique du récit. Le muphti, dont la tâche est normalement de faire l'interprétation de la loi coranique, se présente dans le récit comme un personnage chargé de l'encadrement spirituel des nouvelles recrues intégristes. Cependant, sa mission devient celle de les inciter à se donner corps et âme pour se débarrasser des « ennemis de Dieu », c'est-à-dire de tous ceux qui ne sont pas du côté du Groupe islamique armé (GIA). La mission du muphti est saluée par les émirs puisqu'il leur facilite la tâche. L'auteur se sert de ce personnage symbolique pour critiquer, sur fond d'ironie, tous ceux qui interprètent faussement le coran et prennent l'œuvre de Dieu comme un prétexte pour encourager le terrorisme et la criminalité.

À la tête des groupes intégristes se trouvent les émirs qui sont les véritables maîtres de la guerre. Le nombre des émirs est proportionnel au nombre des katiba et des saria. Parmi cette catégorie de personnages figurent Abou Talha, Chourahbir, Abdel Jalil et sa femme Zoubéida, Nafa Walid, etc.

Selon les notes de bas de page du roman « Abou Talha porte le surnom d'Antar Zouabri, émir national du GIA. Il a succédé à Jamal Zitouni, assassiné par ses pairs. Il est à l'origine des massacres à grande échelle et des fetwa contre l'ensemble du peuple algérien » (p. 260). Une fois remariée avec Nafa Walid, Zoubaida lui révèle qu'Abou Talha adore les massacres collectifs et que son bonheur se mesure au nombre des victimes. À partir de cette idée, elle lui propose un plan macabre visant à décimer le village de Kassem. Zoubaida trouve génial ce plan, car, croit-elle, une fois qu'il sera mis en exécution, l'émir national ne manquera pas de promouvoir Walid au rang d'émir zonal. L'émir Chourahbil, commandant de la katiba escadron, au hameau de Sidi Ayach est un individu redoutable et se caractérise par son usage de la terreur. Ses décisions sont sans appel. Il est obsédé par le rêve d'un État islamique. Il se distingue par le cumul des fonctions et le népotisme. Il réserve des privilèges illimités aux membres de son entourage et donne des corvées au reste de la katiba. Il incarne les émirs dont le leadership a été marqué par la terreur, la corruption et le népotisme.

Abdel Jalil, le guerrier le plus intrépide de la katiba dont fait partie Nafa et commandée par Chourahbil apparaît comme « la mort en marche » (p. 231). Il devient émir en remplacement de Chourahbil qui vient d'être nommé émir zonal. Abdel Jalil est tué par une femme au cours d'un voyage qui le conduisait chez l'émir

zonal pour demander de l'aide étant donné que sa katiba ne tenait plus devant les bombardements de l'armée régulière. Sa femme Zoubeida, « rayonnante comme une reine amazone » (p. 259), fascine Nafa Walid qui la prend pour femme légitime après avoir prononcé la fatiha¹⁴². Elle symbolise le rôle de la femme dans la guerre civile d'Algérie. Son nouveau mari, Nafa Walid est nommé émir de la saria préalablement commandée par Abdel Jalil, avant de prendre la katiba de Chourahbil promu au rang d'émir zonal. À partir de là il va oublier toutes ses peines et commencer à savourer les délices réservées aux émirs, tout en s'émerveillant de voir combien il est aussi facile de devenir émir. Sa joie et son émerveillement ne dureront pas longtemps à cause de l'échec de son projet ambitieux qui l'a conduit à commettre une tragédie impardonnable et à perdre ses alliés. Suite à l'échec qu'il va essuyer face à l'armée régulière¹⁴³, il rentrera chez lui en mettant fin au rêve d'instauration d'un État islamique.

Après la présentation des personnages, l'étude des stratégies littéraires nous permettra de mieux expliquer comment l'auteur a procédé pour construire et transmettre la mémoire de la violence en rapport avec la guerre civile d'Algérie.

¹⁴² La fatiha est un rituel qui consiste à prononcer des paroles permettant de prendre la mariée pour femme.

¹⁴³ L'auteur ne mentionne pas les personnages faisant partie de la catégorie de l'armée régulière. Il en parle d'une façon générale. Il ne parle pas non plus de l'implication de cette armée dans les massacres de la population, ce qui a fait l'objet de nombreuses critiques à son égard, de la part des médias qui l'accusent de vouloir se porter à la défense de l'armée. À ce sujet, à travers l'interview accordée à *Algeria Interface*, il se défend en ces termes : « Je n'ai jamais dit que l'armée était angélique. Je n'ai jamais dit que l'armée était au dessus de tout soupçon, ni qu'elle était entièrement républicaine. Je n'ai jamais parlé de ça. Tout ce que j'ai dit, c'est que tous les massacres, sans exception, sont l'œuvre des intégristes ».

3.4 Les stratégies poétiques de construction et de transmission de la mémoire de la violence

La combinaison des discours constitue l'une des principales techniques d'écriture utilisées par Yasmina Khadra pour transmettre au lecteur la mémoire des atrocités perpétrées par les islamistes lors de la guerre civile d'Algérie. La dimension ironique du récit constitue une stratégie narrative qui consiste à tourner au ridicule le projet de création d'un État islamiste. La description fait partie des stratégies littéraires les plus pertinentes mises en œuvre par Yasmina Khadra pour transmettre au lecteur la mémoire de cette violence.

3.4.1 De la combinaison des discours à la multiplicité des voix

Dans sa tentative de construire et de transmettre la mémoire d'une guerre marquée par la folie de l'être humain, l'auteur a fait preuve de l'art de la combinaison des techniques narratives dont la poly-narration et le dialogue. Cette combinaison de techniques présente des effets poétiques variés permettant de transmettre l'expérience mémorielle reliée à ce type de violence.

3.4.1.1 Le narrateur dans l'espace de la poly-narration

À quoi rêvent les loups est un récit dont l'histoire est racontée avec une alternance de modes : celui du *raconter* et celui du *montrer*¹⁴⁴. Le premier se

¹⁴⁴ Le mode du *montrer*, appelé aussi *mimesis*, est, selon Yves Reuter, un mode où « la narration est moins apparente pour donner au lecteur l'impression que l'histoire se déroule, sans distance, sous ses yeux, comme s'il était au théâtre ou au cinéma ». Parlant des choix techniques à travers lesquels se réalisent les deux modes, le même auteur ajoute ceci : « Dans le mode du *montrer*, les scènes occupent une place importante. Il s'agit de passages textuels qui se caractérisent par une visualisation forte, accompagnée notamment des paroles des personnages et d'une abondance de détails. On a l'impression que cela se déroule sous nos yeux, en temps réel. Les sommaires sont plutôt représentatifs du mode du *raconter*. Ils présentent en effet une nette tendance au résumé et se caractérisent par une visualisation moindre [...] ». Yves Reuter, *L'analyse du récit, op. cit.*, p. 39-40.

caractérise par la présence d'un narrateur visible, apparent, qui porte le nom de Nafa Walid. Comme nous l'avons déjà évoqué, ce dernier apparaît dans le récit en tant que narrateur et héros du récit. Toute l'histoire racontée tourne autour de lui et, en tant que narrateur, il raconte lui-même une partie de l'histoire. Le deuxième mode narratif, celui du « montrer », concerne une partie de l'histoire racontée par un narrateur inconnu qui dissimule sa présence dans le récit. Il a une fonction évaluative : il est chargé de suivre le personnage principal, de dévoiler ses actes et d'y porter un jugement. Ce mode du « montrer » est renforcé par la prédominance du dialogue dans le récit.

La présence de deux narrateurs inscrit le récit dans l'espace de la polynarration qui, selon Pierre Ouellet, est un « mode d'énonciation qui ne s'appuie plus sur le seul *ego scriptor*, auquel tout le monde narré serait rapporté, mais sur une véritable population de narrateurs entre lesquels le monde raconté semble indéfiniment déporté et reporté »¹⁴⁵. Ce mode d'énonciation donne lieu à des voix narratives qui convoquent la combinaison de deux attitudes, dans ce sens qu'une partie de l'histoire est narrée par un personnage et qu'une autre est racontée par un narrateur inconnu, étranger à l'histoire. Le choix des deux attitudes narratives vise à faire parler le personnage principal de ses sentiments et de ses propres expériences. Nafa Walid parle de lui-même, lorsqu'il s'agit essentiellement de ses sentiments intérieurs ou de donner un point de vue sur un personnage ou un événement quelconque. Quant à ce qui est des horreurs qu'il a commis, c'est, généralement, le

¹⁴⁵ Pierre Ouellet (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 73.

narrateur inconnu qui s'en occupe. Là encore, la technique narrative mise en œuvre vise l'effet de réel puisqu'on a affaire à un narrateur qui apparaît, à son tour, comme un témoin des atrocités perpétrés par Walid et ses compagnons. Sans toutefois connaître tout sur le personnage principal, il donne l'impression de dévoiler tout ce qu'il a vu sur lui. L'intervention d'un nouveau narrateur dans le récit soulève la question du témoignage des bourreaux : la question de ne pas vouloir tout dire face à la gravité de l'horreur. Le narrateur inconnu joue, entre autres, le rôle d'évaluateur de personnages.

Le récit commence par un prologue sous forme de prolepse où il est question d'un narrateur dont le nom est encore inconnu :

Pourquoi l'archange Gabriel n'a-t-il pas retenu mon bras lorsque je m'apprêtais à trancher la gorge de ce bébé brûlant de fièvre ? Pourtant, de toutes mes forces, j'ai cru que jamais ma lame n'oserait effleurer ce cou frêle, à peine plus gros qu'un poignet de mioche. La pluie menaçait d'engloutir la terre entière, ce soir-là. Le ciel fulminait. Longtemps, j'ai attendu que le tonnerre détourne ma main, qu'un éclair me délivre des ténèbres qui me retenaient captif de leurs perditions, moi qui étais persuadé être venu au monde pour plaire et séduire, qui rêvais de conquérir les cœurs par la seule grâce de mon talent¹⁴⁶.

Dès le départ, on est en face d'un discours intérieur d'un personnage qui éprouve un sentiment de culpabilité et de remords suite aux actes criminels qu'il vient de commettre. Il apparaît comme un criminel qui passe aux aveux. Ce monologue nous met en face de quelqu'un qui est devenu un monstre, et qui se pose lui-même la question de savoir comment il en est arrivé là. Ce passage fait l'objet d'une

¹⁴⁶ Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, Paris, Julliard, 1999, p. 11. Les références en rapport avec les extraits tirés de cet ouvrage seront indiquées par le numéro de la page mis entre parenthèse à la fin de la citation.

manifestation de prise de conscience, par l'auteur du crime, de la gravité de son geste. Le fait de dissimuler l'identité du narrateur à ce niveau-ci crée un suspense ou un esprit de curiosité chez le lecteur. Le nom du narrateur nous sera révélé un peu plus loin.

À travers son interview, l'auteur du récit explique la valeur poétique du choix du flash-back qui anticipe sur le début de l'histoire : « Le choix du flash-back est philosophique. Généralement, on prend conscience de son erreur trop tard. Et c'est à partir de ce constat que l'on revient sur l'itinéraire qui nous a conduits si loin dans l'irréparable »¹⁴⁷.

Le discours introductif nous présente l'état des lieux et le climat de violence qui les caractérisent :

Il est 6 heures du matin et le jour n'a pas assez de cran pour s'aventurer dans les rues. Depuis qu'Alger a renié ses saints, le soleil préfère se tenir au large de la mer, à attendre que la nuit ait fini de remballer ses échafauds. Les policiers ne tirent plus. J'en vois un embusqué derrière une buanderie, en haut d'un taudis. Il nous observe à travers la lunette de son fusil, le doigt sur la détente. En bas, dans la cité assiégée, hormis un véhicule blindé et deux voitures aux vitrés éclatées, pas un signe de vie (p. 11).

En précisant qu'« Alger a renié ses saints », le narrateur établit un rapport métaphorique entre la violence et la sainteté. Les saints s'opposent au meurtre, à la violence, or on verra plus tard que les meurtres qui sont commis sont d'ordre religieux. Cela revient à dire qu'en se livrant à la violence, les intégristes ont renié les saints. Si le soleil préfère se tenir au large de la mer en cédant place à la nuit, c'est

dire qu'Alger est devenu un lieu des ténèbres voué à la violence et à l'insécurité. Bref, à Alger, la vie est paralysée par cette guerre qui oppose les policiers et les intégristes, de telle manière que personne n'ose s'aventurer dans les rues.

Après la description du climat de violence qui règne à Alger, le narrateur détermine le moment où, en tant que personnage, il a débuté ses actes criminels : « J'ai tué mon premier homme le mercredi 12 janvier 1994, à 7 h 35. C'était un magistrat. Il sortait de chez lui et se dirigeait vers sa voiture. » (p.15). Ici, le lecteur commence à découvrir qu'il a affaire à un tueur. Mais il ne connaît pas encore de qui il s'agit. Il faudra attendre le début de l'histoire pour connaître le nom de ce personnage.

La première des trois parties que compte le récit porte comme titre « Le Grand-Alger ». C'est comme le centre ville d'Alger, la capitale de l'Algérie. C'est le lieu qu'a connu Nafa Walid lorsqu'il travaillait comme chauffeur chez lez Raja. Le déroulement de l'histoire commence dans « Le Grand-Alger » sous forme d'un dialogue où, enfin, le nom du narrateur et personnage principal nous est révélé par le directeur d'une agence : « Votre dossier plaide en votre faveur, monsieur Walid, dit enfin le directeur de l'agence. J'espère que vous n'allez pas nous décevoir. La crédibilité de notre entreprise repose exclusivement sur notre réputation » (p.19). Quatre pages plus loin, le prénom nous sera révélé par le narrateur lui-même qui se présente à Bouamrane, un compagnon de travail :

¹⁴⁷ Voir « Réponses de Yasmina Khadra aux questions des abonnés de la liste de discussion », *Mauvais genres, op.cit.*, p.6.

- Mon nom est Bouamrane. À l'agence, on m'appelle Adel. Paraît que ça fait moins péquenot.
- Nafa Walid.
- Eh bien, Nafa, si tu joues le jeu, avec cette bande de snobinards, tu iras loin. Dans moins de trois ans tu pourras fonder ta propre société (p. 23).

Cet échange donne au narrateur l'occasion de se présenter lui-même en précisant son prénom et son nom, mais sa façon de le faire d'une voix laconique témoigne de son tempérament un peu discret. Le laconisme semble un trait caractéristique du narrateur que ce type de dialogue révèle.

Dans la deuxième partie du récit, portant comme titre « La Casbah », Nafa Walid demeure le personnage principal et raconte une petite partie de l'histoire. Mais dans la même partie, un narrateur inconnu intervient pour raconter les débuts de la violence et ses différents épisodes dans ce quartier périphérique de la ville d'Alger. En fait la narration est organisée de telle sorte qu'il y ait alternance de narrateurs. Chaque fois que c'est le narrateur extérieur qui raconte l'histoire, il le fait à la troisième personne, puisqu'il ne parle jamais de lui-même ; il se place donc en dehors de l'histoire. Dans cet espace de la poly-narration, la distinction des narrateurs se fait à partir de l'évocation du nom de Nafa Walid et l'usage du pronom personnel « je » propre à la forme autobiographique. Ce nom apparaît dans le récit pour l'y introduire soit en tant que narrateur, soit en tant que personnage : « Nafa Walid grignota quelques cacahuètes. Assis en fakir sur une natte, il attendait que son hôte daignât s'occuper de lui » (p. 94). Ici, c'est la voix du narrateur inconnu qui se fait entendre. Un peu plus loin, Nafa Walid apparaît en tant que narrateur :

La mort de Hanane m'avait choqué. C'était comme si elle m'avait éconduit, après m'avoir longuement épaté. Mais je ne portais pas son deuil. À quoi bon ? Pour moi, ce n'était rien d'autre qu'un vœu qui ne s'accomplirait jamais. Je commençais à m'y habituer (p. 118).

Dans ce passage, Nafa Walid explique son chagrin et sa douleur face à la mort de sa prétendante assassinée par un fondamentaliste antiféministe. Il intervient lui-même pour parler de ses sentiments intérieurs. Les sentiments qu'il révèle permettent de présenter le personnage autrement que comme une machine à tuer. Dans le récit, on assiste donc à un jeu entre le pronom personnel « je », le nom (Walid) et le prénom (Nafa) ou les deux à la fois (Nafa Walid). On remarque également l'intervention des pronoms de la troisième personne dont se sert le narrateur externe pour raconter l'histoire. Ce dernier rapporte ce qu'il a vu et non ce qu'il a vécu, d'où le recours à la troisième personne.

La troisième et dernière partie du récit a pour titre « L'abîme ». Comme l'indique le titre, l'histoire ici racontée concerne l'épisode le plus horrible de la violence. Le début de ce chapitre est une reprise d'une partie du prologue (une page et demie), dont le texte est mis en italique. Cela marque la volonté d'insistance de l'auteur sur le « mea culpa » de Nafa Walid : « J'ai tué mon premier homme le mercredi 12 janvier 1994, à 7 h 35. C'était un magistrat. Il sortait de chez lui et se dirigeait vers sa voiture » (p.183). Le narrateur lui-même passe aux aveux et dévoile ses actes criminels. L'aveu expose un sentiment de remords et se présente comme une forme de témoignage pouvant permettre la transmission d'une mémoire d'un événement passé. Les aveux de Nafa s'étendent sur trois pages et après ça, c'est le narrateur externe qui continue la narration à la troisième personne :

On recommanda à Nafa Walid de ne pas assister à l'enterrement de son père, et de ne pas rendre visite à sa famille. Il était recherché dans la Casbah et à Bab El-Oued où les choses se compliquaient avec les importantes arrestations opérées par la police (p.187).

Le déroulement du récit se poursuit à travers la voix du narrateur externe. Quant à Nafa Walid, il réapparaît comme narrateur vers la fin du récit où il clôture lui-même l'histoire, après avoir pris conscience du drame qu'il a provoqué.

Dans la dernière partie du récit, on assiste subitement à un changement de narrateur et à un passage brusque d'un régime narratif au régime discursif, sans qu'ils soient séparés par une indication quelconque, à part les trois points de suspension mis entre parenthèses :

Bientôt les cadavres s'entassèrent dans les patios, bientôt le sang rougit les flaques de pluie. Et Nafa frappait, frappait, frappait ; il n'entendait que sa rage battre à ses tempes, ne voyait que l'épouvante des visages torturés. Pris dans un tourbillon de cris et de fureur, il avait totalement perdu la raison (...) Lorsque je suis revenu à moi, c'était trop tard. Le miracle n'avait pas eu lieu. Aucun archange n'avait retenu ma main, aucun éclair ne m'avait interpellé. J'étais là, soudain dégrisé, un bébé ensanglanté entre les mains. J'avais du sang jusque dans les yeux (p. 263).

Le signe de ponctuation utilisé marque une coupure au niveau du discours narratif pour permettre un passage au régime discursif. Jusque là, le texte était écrit de façon à ce que l'intervention d'un nouveau narrateur soit annoncée par la fin d'un chapitre ou d'un sous-chapitre séparé de la partie suivante au moyen d'une page blanche. Le fait de précipiter le changement de narrateur et de discours montre le caractère brusque de la succession des événements : Nafa sort du cauchemar et prend conscience de l'horreur qu'il vient de commettre au village de Kassem. Il apparaît comme quelqu'un qui était endormi et qui, tout à coup, réalise l'irréparable dont il est

le principal acteur. Ce passage met en lumière la double personnalité de Nafa Walid. Il exemplifie, dans le mouvement même du discours, l'absence à soi du criminel. Celui qui revient à lui (et au « je »), c'est celui qui a une conscience, des remords de ses actes. Entre le criminel et l'autre, il y a une rupture que la rupture discursive donne à percevoir et rend discursivement sensible.

Le changement brusque de narrateurs et de régime discursif frappe le lecteur. La surprise constitue une stratégie pour attirer l'attention du lecteur afin de lui faire partager un point de vue. Elle devient, ici, un moyen de transmission d'une mémoire des événements surprenants, épouvantables.

3.4.1.2 L'aspect dialogique du roman

Sylvie Durrer définit le dialogue comme étant un « échange continu de répliques entre deux ou plusieurs personnages »¹⁴⁸. Elle part d'une évaluation statistique pour montrer que « le dialogue constitue une part fondamentale du roman »¹⁴⁹. La prédominance du dialogue dans *À quoi rêvent les loups* ne fait que confirmer ce constat. L'auteur de ce récit se distingue par l'art d'introduire dans le récit beaucoup de séquences dialogiques¹⁵⁰ qu'il combine avec une variété de discours. En effet, on assiste à une alternance de discours narratif, descriptif, attributif ou du commentaire narratif. Le récit se compose donc de dialogues, de segments narratifs, commentatifs et de segments descriptifs. À titre d'exemple, voici un énoncé construit

¹⁴⁸ Sylvie Durrer, *Le dialogue romanesque : style et structure*, Genève, Droz, 1994, p. 8.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵⁰ Le terme « dialogique » est ici utilisé pour dire ce qui a rapport au dialogue. Le terme « monologique » renvoie au « monologue » du narrateur (en « je »).

autour d'une combinaison d'un commentaire narratif et d'un segment descriptif et dont la suite va déboucher sur un segment dialogique :

Debout devant la fenêtre, Nafa observait le brouillard en train d'envahir la ville comme une horde de fantômes débarquant de la mer. [...] Recroquevillée sur elle-même, Alger écoutait l'épouvante lui ronger les tripes et le malheur officier dans son esprit. Les ombres rasant ses palissades avivaient ses insomnies. Le clapotis de son port cadencait son agonie. Alger se laissait aller au gré des perditions. Captive de son chagrin, n'attendant rien des hommes, et rien des nations amies, elle avait cessé de croire au large et au ciel (p.197).

L'extrait débute par un commentaire narratif ayant une visée informative sur la position de Nafa, qui observe le brouillard en train d'envahir la ville. À la suite de ce commentaire narratif, une séquence descriptive vient décrire l'état de chagrin et d'épouvante dans lequel se trouve la ville d'Alger. La personnification de la ville d'Alger crée un topos qui produit l'amplification du climat de violence, d'insécurité et de désolation. La description de l'espace est suivie d'une séquence narrative mettant en scène Nafa plongé dans ses souvenirs à la recherche des repères de la ville d'Alger, bien avant l'approche de son malheur. Cette séquence est, elle-même, suivie par un dialogue où l'on entend la voix de deux autres personnages (Sofiane et sa femme Hind) :

Nafa essaya de se souvenir du temps où l'on aimait traîner dans les rues, du chahut des gargotes, de la musique aux accents de haouzi, des ribambelles de mioches gambadant dans les squares ; essaya de réinventer cette époque qui manquait de solennité, mais jamais de spontanéité, les soirées gaillardes autour d'une tasse de café, les boutades qui partaient comme des fusées foraines...Qu'ils étaient loin, ces repères d'antan, ils étaient morts et enterrés !

- Je peux débarrasser ? demanda Hind.

- Bien sûr, répondit Sofiane du fond d'un fauteuil. Apporte-nous du thé, s'il te plaît. Dans le reflet de la vitre, Nafa vit Hind ramasser les assiettes sur la table. À son regard noir, il comprit qu'elle ne lui pardonnait pas d'avoir menti (p.197-198).

Bien qu'il soit précédé par une séquence narrative, le dialogue tombe brutalement. Il intervient pour briser le silence dû à un climat de tension au sein du groupe. L'information livrée au lecteur laisse entrevoir les trois personnages à table sans échange de parole. Le commentaire qui vient à la suite du dialogue permet de découvrir qu'il y a un problème entre Nafa et Hind : « à son regard noir, il comprit qu'elle ne lui pardonnerait pas d'avoir menti ». Hind se présente comme une femme dure et impitoyable. Un climat de méfiance et de tension est né entre madame Hind et Nafa Walid, puisque ce dernier a tenté de défendre un ami que les intégristes accusaient d'être communiste et qu'ils cherchaient à abattre pour cette même raison.

À travers le dialogue, l'auteur cherche à favoriser la multiplicité des voix et des points de vue. D'une façon générale, le dialogue présente des effets poétiques diversifiés : manifestation des attitudes, des comportements et des sentiments, effet explicatif visant la transmission des points de vue, l'exhortation, la présentation des personnages, etc. À titre d'exemple, voici un segment de dialogue mettant en lumière le type de relation entre les patrons et les employés du Grand-Alger :

- Vous parlez français couramment ?
- Je me débrouille.
- Évitez ce genre de réponse, monsieur Walid. Soyez clair, précis et concis. Les gens chez qui vous allez travailler ont horreur de l'approximatif.
- Noté.
- Ce genre de réponse est aussi déplacé. Dorénavant, votre lexique s'articulera autour d'une seule formule : « Bien, Monsieur. » Être le chauffeur de l'une des plus prestigieuses familles du Grand-Alger n'a rien d'une villégiature. Vous êtes tenu d'être correct, attentif, obséquieux et constamment disponible. Me suis-je bien fait comprendre ?
- Bien, monsieur.
- Heureux de constater que vous assimilez vite (p. 20).

La séquence dialogique donne lieu à un échange polémique dont l'enchaînement d'acte de langage semble suivre, en partie, la structure de demande/réponse. Aux questions que pose le Directeur de l'agence, Nafa donne des réponses laconiques. Ce dialogue permet de montrer l'obéissance aveugle et la soumission que l'on doit au patron.

La forme dialogique du discours devient beaucoup plus intéressante vers la fin du récit où le narrateur convoque plusieurs personnages pour donner leurs points de vue à propos de la guerre civile. Le dialogue s'offre ici comme une stratégie de communication qui s'appuie sur une diversité de médias pour partager les informations en rapport avec les combats. Le narrateur se sert du discours dialogique pour faire entendre la voix des différents intervenants et introduire divers canaux de communication dans le récit. Les exemples sont nombreux. Le segment de dialogue qui suit met en scène Sofiane et un islamiste qui, par voie téléphonique, l'invite à regarder sur l'écran du téléviseur les images d'une attaque surprise effectuée par la police sur le *staff* du Groupe islamique armé :

Sofiane retourna à sa place, prit la télécommande, puis il revint au combiné. L'image verdoyante sur l'écran du téléviseur s'estompa, et une autre émergea, funeste ; une maison fumait au milieu des décombres. [...]

- Allô, tu es là ?
- Oui, dit Sofiane. Je ne comprends pas.
- Le commandement national s'est fait doubler. Il doit y avoir des taupes en haut lieu. C'était une réunion capitale, ultra-secrète. Moi-même, je n'étais pas au courant.
- J'ai compté sept corps.
- Ils étaient huit. Il faut faire gaffe. Le rescapé est peut-être entre les mains des taghout.
- Je n'ai reconnu personne, s'impatienta Sofiane.
- Le staff de l'état-major au complet, je te dis. C'est un coup terrible. Il aura de graves retombées sur le Mouvement (pp. 198-199).

Comme la communication par téléphone se fait normalement sous forme d'échanges, le dialogue est approprié pour introduire, dans le récit, ce genre de communication. Cette technique offre au narrateur une façon rapide et facile de faire le bilan des combats et d'exposer les impressions des personnages sur l'événement à propos duquel ils échangent. L'introduction des canaux médiatiques dans le récit contribue à créer un effet de réel, dans la mesure où le lecteur aura tendance à se fier à un événement dont les médias ont fait la diffusion. Pour des lecteurs qui sont au courant de la situation, cette technique d'écriture peut servir de catalyseur au travail de la mémoire à propos de l'événement en question. Si jamais, ces images sont attestées, le récit des images pourra réveiller la mémoire des images chez le lecteur averti.

Le narrateur introduit dans le récit des échanges qui se font au moyen de la radio entre Nafa Walid et son émir Chourahbil qui s'emporte contre l'entreprise maladroite d'attaquer et de détruire le village de Kassem :

Chourahbil m'appela par radio :

- Ça fait des jours que j'essaye de te joindre. Où es-tu ?
- Je ne sais pas.
- Qu'est-ce que c'est cette armada dans ton secteur ?
- Elle est après moi.
- Que s'est-il passé ?
- J'ai attaqué le hameau de Kassem.
- Quoi ? C'est donc toi ? Quelle mouche t'a piqué, qui t'en a donné l'ordre, espèce d'âne ? Tu as osé transgresser mon autorité. Tu te crois où ? Je t'avais dit d'attendre l'arrivée du nouvel émir. Par ta faute il s'est fait tuer en route. Qu'est-ce que tu cherchais à prouver, imbécile ? Tu voulais brûler les étapes, c'est ça ?
- J'ai cru saisir une opportunité.
- Imbécile. Quelles sont tes pertes ?
- Importantes.
- Je veux des chiffres.
- Vingt et un morts, sept blessés et six disparus (p. 265)

Le dialogue apparaît ici comme une stratégie d'intégrer, dans le récit, des échanges qui se font par radio et à travers lesquels le narrateur livre au lecteur les informations concernant le bilan des combats. Cette séquence dialogique amène le lecteur à percevoir l'ampleur des dégâts occasionnés par l'initiative ambitieuse et imprudente de Nafa Walid. Mais ce que le dialogue permet de sentir plus directement, c'est la colère du supérieur, (une colère indicative de beaucoup de choses dont l'initiative de Nafa considérée comme un acte de désobéissance à l'égard de ses supérieurs). Ce discours peut conduire le lecteur à imaginer l'ampleur des dégâts occasionnés par l'attaque du village de Kassem.

Le dialogue s'offre aussi comme un discours apte à administrer des ordres et à donner un point de vue à propos d'une situation, comme dans cet extrait où l'imam Othmane condamne Nafa pour le hameau de Kassem qu'il vient de mettre en feu :

Assis sur un rocher, l'imam Othmane pleurait.

- Si rien ne mérite d'égards à tes yeux, dis-toi que c'est parce que tu ne vaux pas grand-chose, psalmodiait-il.
- Qu'est-ce que tu radotes ?
- Il montra le hameau en feu d'une main horrifiée.
- Notre chef d'œuvre se passe de commentaire.
- Nous sommes en guerre.
- Nous venons de la perdre, émir. Une guerre est perdue dès lors que des gamins sont assassinés.
- Debout.
- Je ne peux pas.
- Lève-toi, c'est un ordre.
- Je ne peux pas, je te dis.
- Je braquai mon pistolet sur lui et je l'abattis (p. 263-264).

Le drame de Kassem semble avoir brisé le cœur de l'imam Othmane. Le dialogue permet au personnage de donner son point de vue et d'extérioriser, en même temps, les sentiments qu'il a vis-à-vis d'un événement particulier. Ici l'imam donne son

point de vue sur l'action intégriste qu'il désapprouve en observant le désastre de Kassem. L'état de l'imam en sanglots et les blâmes qu'il formule à l'endroit de l'émir démontre que, même parmi les responsables religieux, il y en a qui sont contre les activités terroristes des islamistes. Le dialogue permet ainsi de montrer le conflit en acte, de confronter deux faces, de mettre en œuvre (à travers une mise en parole) le conflit qui divise les « acteurs » de la guerre. Dans le dialogue avec l'imam, il y a un contraste choquant pour le lecteur entre la politesse et la tristesse de l'imam et la brutalité de la réplique du pistolet par lequel il est abattu.

Parmi les intégristes eux-mêmes, il y en a qui ont déjà pris conscience de l'absurdité de la guerre civile d'Algérie. C'est dans ce sens qu'Abou Tourab considère comme fou son compagnon de guerre, Nafa Walid qui, après le drame de Kassem, prétend pouvoir reprendre les combats en vue d'instaurer l'État islamique :

- Nous allons continuer le combat, Abou Tourab. L'État islamique est pour demain.
- *Wahm !* Chimère ! Regarde autour de toi. Le temple est en ruine et le peuple ne veut plus entendre parler de nous. Nous sommes allés trop loin. Nous avons été injustes. Des bêtes immondes lâchées dans la nature, voilà ce que nous sommes devenus. Nous traînons de milliers de spectres en guise de boulet, nous gangrenons tout ce que nous touchons. Nous ne valons plus rien. Personne ne veut plus de nous. Même en enfer, les damnés et les démons vont manifester pour exiger du bon Dieu de nous transférer dans un enfer aux antipodes du leur.
- Ne blasphème pas.
- C'est fou comme tu as changé, Nafa. L'ambition t'aveugle. Tout ce qui brille est or pour toi. Tu veux être choyé, vénéré, redouté comme *eux* (p. 267-268).

Ce dialogue démontre que Nafa semble ignorer ce qui se passe autour de lui après l'événement tragique dont il vient de se rendre coupable. Alors que ses combattants l'ont abandonné, il pense encore à la possibilité de reprendre les combats et parvenir à

l'instauration d'un État islamique. Abou Tourab, s'adresse à Nafa avec un langage d'étonnement pour souligner le caractère utopique de la création d'un État islamique : « *Wahm !* Chimère ! Regarde autour de toi. ».

3.4.2 La dimension ironique du discours

Carole Tisset considère l'ironie comme une technique littéraire utilisée pour évaluer son dire tout en portant « une distance critique sur son propre énoncé ». À cet effet, elle affirme ceci :

L'ironie est une forme de subjectivité évaluative que l'énonciateur porte sur son propre énoncé. Dans l'énonciation ironique, le narrateur à la fois énonce et porte une distance critique sur son énoncé. Cette distance est un signal pour autrui que l'énoncé est contraire, faux ou ne reflète pas tout à fait l'opinion de celui qui l'énonce, ce qui n'est pas le moindre des paradoxes. Le dire contredit le dit. Le narrateur se dédouble en un locuteur dont il rapporte l'énoncé et un énonciateur qui dénonce les propos tenus¹⁵¹.

À la manière d'Ahmadou Kourouma, Yasmina Khadra combine l'humour et l'ironie pour formuler une critique implicite à l'endroit des intégristes dont les actes de violence ont fait sombrer le pays dans un véritable bain de sang. C'est donc à travers la stratégie de la distanciation que l'auteur semble dire que la guerre civile d'Algérie n'a servi qu'à détruire le pays et à enfoncer davantage la population dans la misère et la désolation. De ce fait, il condamne énergiquement les intégristes qui sont les principaux acteurs de ce conflit. Quant au Gouvernement algérien, il reçoit des critiques pour son indifférence face à cette situation dégradante.

La technique de la distanciation ironique mise en œuvre consiste à confronter le discours idéologique du Mouvement islamiste et les actes de violence commis par ses membres. Les différents groupes intégristes se proclament comme étant les

promoteurs de la révolution islamique dont l'objectif est l'égalité et la liberté du peuple. C'est dans cet ordre d'idées que Yahia déclare à Nafa Walid ce qu'il attend des islamistes : «Vivement le FIS. Avec les islamistes, au moins, nous serons égaux» (p. 63).

La dimension ironique et humoristique du récit se fait davantage remarquer à travers le discours rapporté du muphti, dans la partie du récit intitulée « L'abîme ». Ce chapitre nous décrit comment le projet de la révolution islamiste a donné naissance à un désastre qui a frappé le peuple algérien, alors que comme nous le fait entendre le discours du muphti¹⁵², avec la victoire des intégristes, on s'attendait à un pays « mirobolant » qui serait marqué par la paix et le bonheur, la liberté et l'égalité :

Après les festins auxquels tout le monde était convié, on rassemblait la population autour de la mosquée, et le muphti donnait libre cours à ses théories. Il parlait d'un pays mirobolant, aux lumières éclatantes, où les hommes seraient libres et égaux, où le bonheur serait à portée de main ... un pays où, la nuit, on entendrait bruire les jardins du Seigneur comme on entend, chaque matin, retentir l'appel du muezzin (p. 234)

Bien que ce discours affiche un caractère humoristique, il donne, néanmoins, une idée sur l'idéologie révolutionnaire des islamistes par le biais de laquelle ils tentaient d'exploiter la psychologie du peuple. Et, à travers la voix du muphti, le narrateur tourne en dérision ce discours idéologique en utilisant des termes qui font ressortir l'aspect utopique du pays rêvé : « mirobolant, lumières éclatantes, libres et égaux, le bonheur à portée de main, entendre bruire les jardins du Seigneur ». Dans ce cas,

¹⁵¹ Carole Tisset, *Analyse linguistique de la narration*, Paris, SEDES, 2000, p. 101-102.

¹⁵² Le muphti ou le mufti est l'interprète de la loi coranique.

« l'ironie consiste à décrire en termes valorisants une réalité qu'il s'agit de dévaloriser »¹⁵³.

Sur le plan de l'action intégriste, la distanciation ironique tourne tout autour du discours idéologique du GIA et des actes de violence commis par ses combattants. Le narrateur s'attaque en premier lieu aux émirs qui se prennent pour les guides providentiels du peuple alors qu'en réalité ils se présentent comme les principaux acteurs de la violence qui a fragilisé le pays. La dimension ironique et humoristique du texte se fait nettement sentir à travers un long discours prononcé par un muphti qui s'adresse à une assemblée de nouvelles recrues afin de les convaincre du bien-fondé de la guerre qu'ils ont déclenchée :

Dieu éclaire tous les êtres, sans exclusion. Il se trouve des hommes qui perçoivent sa générosité, et d'autres qui la rejettent, lui préférant les ténèbres de la cécité. Nous avons le bonheur de figurer parmi les premiers. Parce que nous avons choisi le chemin de la nudité, où tout est net, sans fard ni camouflage. [...] Ici nous sommes les soldats de Dieu. Ceux qui ne nous ont pas rejoints croupissent à l'ombre des démons. Ceux-là ne doivent pas compter pour nous. Comme les herbes mauvaises, il faudra les sarcler. Notre chemin n'en sera que plus aisé, et aucune racine malveillante n'entravera nos pas. Le GIA est notre unique famille. L'émir est notre père à tous, notre guide et notre âme. Il porte en lui la prophétie. Suivons-le les yeux fermés. Il saura nous conduire aux jardins des justes, et à nous les splendeurs de l'Éternité... (p. 226).

Ce passage nous fait voir que le discours idéologique des islamistes est fondé sur le thème de la volonté divine. L'intervention de Dieu dans ce discours fait allusion à la conception de la guerre par les islamistes radicaux pour qui « la guerre est, un devoir religieux, un idéal, un ordre de Dieu »¹⁵⁴. En disant « il se trouve des

¹⁵³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « L'ironie comme trope », *Poétique*, n° 41, 1980, p. 12.

hommes qui perçoivent sa générosité », le muphti évoque l'idée d'« une culture qui voit dans la guerre une activité noble »¹⁵⁵. L'auteur s'appuie sur ce discours pour tourner en dérision le projet de la révolution islamique entrepris par les intégristes en Algérie. Le fait de mettre en scène la voix du muphti donne à son discours un caractère parodique. Le narrateur parodie le discours prétentieux et utopique du muphti. Par là il se moque du discours idéologique des islamistes. Les éléments de persuasion autour desquels se construit le discours du muphti se résument en quatre points : le bon choix de faire la guerre, le choix du chemin de la nudité, le fait d'être au service de Dieu et celui d'être au service du peuple pour le conduire aux « splendeurs de l'Éternité ».

Le choix du « chemin de la nudité » suppose l'engagement à la transparence et à la sobriété. Pour atteindre leur objectif, ces deux conditions étaient indispensables pour les islamistes, mais, comme on va le voir, les chefs de guerre (les émirs) n'ont pas attendu la fin de la guerre pour s'enivrer des délices que procure leur leadership. Cela présente un aspect ironique, dans la mesure où ils ont dévié du chemin de la nudité. L'ironie de ce passage s'étend à la dimension du roman, étant donné qu'il y a un contraste entre l'image ici présentée du chemin à suivre (l'image idéalisée) et le récit qui nous est fait.

Les islamistes se proclament comme étant « les soldats de Dieu ». Cet élément lié à la cause divine peut constituer une arme dangereuse d'incitation à la violence, si

¹⁵⁴ Gaston Bouthoul, *La guerre*, Paris, PUF, 1973, 5^{ème} édition, pp. 11-12 : l'idée de la guerre comme un devoir religieux ou comme un ordre de Dieu est fondée sur la conception de la guerre par le coran en ce qui concerne la propagation de l'Islam par les armes. Pour plus de détails, il faut voir les explications de Gaston Bouthoul à ce sujet.

¹⁵⁵ Omar Carlier, *Entre Nation et Jihad : histoire sociale des radicalismes algériens*, op. cit., p. 22.

en faisant le mal, on croit le faire pour la gloire de Dieu. La situation devient paradoxale quand on prétend conduire le peuple aux « splendeurs de l'Éternité » en le faisant marcher vers le chemin du malheur et de la désolation. Un autre aspect ironique de ce discours concerne les enseignements du muphti qui vantent la valeur messianique de l'émir tout en faisant comprendre aux futurs combattants leur devoir de le suivre « les yeux fermés ». En comparant le discours qui vante les mérites des émirs et la réalité de leur comportement sur le terrain des opérations, on est frappé par la contradiction qui s'établit entre les deux. Ces contrastes frappent l'esprit du lecteur et se fixent facilement dans sa mémoire. Le discours du muphti constitue, indirectement, une mise en dérision de la vision chimérique des intégristes qui prétendent tenir entre leurs mains le destin de la nation :

Le destin de la nation est entre nos mains, à nous. [...] La preuve est autour de vous : ces montagnes où pas un taghout ne s'aventure, ces foules qui paniquent au bruit de nos pas, ces artères qui tremblent sous l'éruclation de nos bombes, ces cimetières qui accueillent, tous les jours, la charogne de prévaricateurs en voie d'extinction. En doutez-vous ?

- Non, cheikh (p. 228-229).

Ce passage frappe le lecteur par la teneur de ses propos ironiques. Quand le muphti dit « ces foules qui paniquent au bruit de nos pas », ces paroles dévoilent la réalité d'une société soumise au règne de la terreur. Le caractère ironique de ce passage repose sur le fait que, selon le muphti, la terreur et les massacres constituent la preuve de ce que le destin de la nation est entre les mains du GIA : « les bombes qui font trembler les artères, les cimetières qui accueillent tous les jours, la charogne de prévaricateurs... ». « La charogne de prévaricateurs » fait penser aux méthodes et procédés d'une guerre révolutionnaire dont fait partie le terrorisme tel que l'explique

le Général Beaufre : « c'est la chasse aux traîtres qui marque le début d'une guerre révolutionnaire »¹⁵⁶.

Le passage qui suit tourne en dérision la mission du muphti qui encourage avec zèle les nouvelles recrues à tuer sans se laisser dissuader par quoi que ce soit : « Ne doutez jamais, jamais, jamais de votre émir. C'est Dieu qui parle par sa bouche. [...] Si quelque chose vous choque tandis que vous semez la mort et le feu, dites vous que c'est le malin qui, conscient de votre victoire prochaine, tente de vous en détourner » (pp. 228-229). L'interdiction du doute à l'endroit des nouvelles recrues, interdiction formelle formulée par le muphti à l'aide d'un « jamais » repris trois fois, vise à amplifier la dimension ironique de ses propos qui reflètent l'idéologie intégriste. Compte tenu du comportement et des actes des émirs, tels que décrits dans le récit, on devrait douter de lui, mais comme le muphti affirme que « c'est Dieu qui parle par sa bouche », on n'a pas droit de se méfier de lui. C'est, donc, comme s'il voulait recommander aux nouvelles recrues de faire ce qu'il dit, sans se soucier de ce qu'il fait. Le comportement de l'émir Chourahbil permet de tourner en dérision le discours du muphti. Après la victoire remportée par l'émir Chourahbil, suite à une embuscade tendue à l'armée, on organise une fête à laquelle l'émir zonal vient participer et féliciter Abdel Jalil, l'auteur de l'opération qui a coûté la vie à une dizaine d'éléments de l'armée gouvernementale. L'émir zonal profite de l'occasion pour vanter les exploits du Groupe Islamique Armé (GIA) : « Le pays est à nous, déclara-t-il solennellement. Il disait vrai. Le pays appartenait aux intégristes armés.

¹⁵⁶ Général Beaufre, *La guerre révolutionnaire : les formes nouvelles de la guerre*, Paris, Fayard, 1972, p. 63.

La katiba se déplaçait où bon lui semblait, en toute quiétude » (p. 234). Ici, la victoire est certaine pour les intégristes et, en plus, ils bénéficient du soutien de la population comme le fait voir ce passage :

Des chants religieux s'élevaient dans le ciel, et les petits gens, frissonnant d'émotion, versaient des larmes de joie à l'approche des sauveurs. Parfois Chourahbil montait une jument blanche. Ces jours-là, avec son turban étincelant, son bournou de soie et ses babouches brodées d'or, il incarnait quelque imam messianique dont la silhouette provoquait l'hystérie collective (p. 234).

Le fait qu'on fait souvent intervenir le nom de Dieu et la religion dans le récit peut se justifier par le contexte de production de l'ouvrage et l'objectif poursuivi par les islamistes : l'instauration d'un État islamique. La tonalité narquoise avec laquelle le narrateur décrit les couleurs religieuses de l'événement, vise à dénoncer l'attitude des émirs qui se font voir comme le salut du peuple, alors qu'au fond, ils n'ont que le souci de la gloire et des richesses. De la même manière, l'auteur critique la naïveté de la population qui place son espoir dans une vision chimérique. L'une des critiques formulées à l'endroit des émirs se construit autour d'une intertextualité biblique qui établit une forme d'analogie entre le rôle messianique du Christ et celui de l'émir Chourahbil¹⁵⁷ : l'entrée triomphale du Messie dans la ville de Jérusalem sur une ânesse blanche par comparaison à une jument blanche sur laquelle montait Chourahbil pour marquer son statut de seigneur et de sauveur du peuple. Et pourtant ses actions ne présageaient rien d'un avenir messianique :

L'automne s'enfuyait devant la progression de la katiba. Chourahbil se taillait la légende. Il avait une épouse dans chaque bourgade et un trésor dans chaque

¹⁵⁷ La dimension intertextuelle se situe au niveau de l'analogie entre l'accueil de l'émir Chourahbil par la masse et l'histoire biblique concernant l'entrée triomphale du Christ dans la ville de Jérusalem où il fut glorieusement accueilli par la foule. L'analogie se situe également au niveau du rôle messianique qu'on attribue au personnage de Chourahbil.

maquis. On ramassait des collectes de fonds par sacs entiers et on rackettait les hameaux réticents. Quelquefois, pour assujettir davantage les alliés et faire rentrer dans les rangs les « insoumis », on massacrait une famille par-ici, on brûlait des fermes par-là, au hasard des tournées (p. 234-235).

La situation paradoxale entre le discours du muphti parlant du paradis terrestre et l'esprit de corruption et de discorde qui s'est réveillé parmi les émirs démontre l'aspect problématique du projet de la révolution islamiste. Le choix lexical en rapport avec les actes de Chourahbil et de sa katiba prouvent que l'honneur, la terreur et le banditisme sont devenus un mode de vie pour les islamistes. Les actes de banditisme s'effectuent à travers des « collectes de fonds par sacs entiers ». Par « sacs entiers », on comprend à quel point la population est dépouillée de tout son argent. Cela ne peut pas se faire sans usage de la violence. La preuve est que les hameaux réticents se faisaient racketter. Le choix du terme « racketter¹⁵⁸ » vise à souligner le caractère criminel des islamistes. Les rackets, les massacres de familles et le fait d'incendier des fermes impliquent des activités propres aux organisations terroristes. La nonchalance ironique des expressions « Par-ici », « par-là », « au hasard des tournées » qui s'appliquent aux massacres, témoignent que, pour ces gens-là, les massacres n'ont aucune importance. Les guillemets qui encadrent le mot *insoumis* impliquent une mise à distance de ce terme et laissent entendre qu'en réalité, ceux que les intégristes considèrent comme insoumis ne le sont pas. À partir de cet extrait, on constate que le choix lexical vise à présenter, au lecteur, une image terroriste des intégristes.

¹⁵⁸ Le verbe racketter vient du mot racket. Selon le dictionnaire *Le Petit Robert*, racket est un américanisme qui signifie « association de malfaiteurs organisant l'extorsion de fonds, par chantage, intimidation ou terreur ; activité de ce genre de malfaiteurs ». Voir Paul Robert, *Le petit Robert*, Paris, Dictionnaires le Robert, 1987, p. 1590.

La technique de la distanciation ironique a pour avantage de participer à l'évaluation morale des personnages et de la société à travers le procédé du détournement. Ce procédé permet de banaliser l'événement raconté, tout en créant des contrastes qui frappent l'esprit du lecteur et qui se gravent dans sa mémoire. L'aspect humoristique du discours permet au narrateur de produire une sensation de plaisir chez le lecteur tout en l'invitant à découvrir le vrai sens de l'humour. L'humour et la critique implicite se présentent comme une arme contre la brutalité et la violence. Cette technique littéraire s'offre au narrateur comme une possibilité de mettre le lecteur à l'aise et de faire de lui son complice intelligent¹⁵⁹.

3.4.3 L'intégration de la mémoire dans l'espace et le temps

En dehors de l'espace et du temps, la mémoire serait inconcevable, raison pour laquelle il a été nécessaire, pour chaque récit, d'examiner comment ces deux éléments y laissent apparaître des marques de la violence.

3.4.3.1 L'espace

L'intégration de la mémoire dans l'espace se fait à partir d'un espace territorial précis : l'Algérie. Les lieux convoqués sont de deux catégories : l'espace urbain et l'espace rural. La ville d'Alger constitue l'espace urbain convoqué dans le récit, et plus précisément ce qu'on peut qualifier de centre ville, la partie de la ville qui abrite « la bourgeoisie algérienne ». C'est ce quartier que l'auteur appelle *Le*

¹⁵⁹ Dans le cas de l'humour ou de l'ironie, le lecteur devient un complice intelligent, dans la mesure où il doit faire travailler son imagination pour saisir le sérieux du problème évoqué par le narrateur.

Grand Alger. Le récit mentionne une partie périphérique de la ville connue sous le nom de *La Casbah* qui comporte un quartier appelé *Bab El-Oued*. La ville de *Blida* est aussi évoquée sans que le narrateur s'attarde sur son cas.

L'espace rural est considéré comme un champ de déploiement et d'opération des maquisards. Il comprend quelques hameaux qui ont été le théâtre des massacres de la population et des combats atroces opposant les maquisards à l'armée régulière. Il s'agit entre autres du village de *Kassem* et du hameau de *Sidi Ayach*. On évoque aussi la région de la *Kabylie* reconnue pour sa participation active au projet islamiste.

Ces différents toponymes participent non seulement au fonctionnement de l'histoire, mais encore elles servent de lieux de mémoire de la violence occasionnée par la guerre civile d'Algérie à partir des années 88. À chaque quartier est rattachée une mémoire particulière de la violence. Donc les noms de ces quartiers apparaissent dans le texte comme un support mémoriel de la violence durant la guerre civile d'Algérie.

- **Le Grand-Alger**

Le Grand-Alger est considéré comme un lieu symbolique de l'écart entre les riches et les pauvres. C'est une région où l'intégration des moins nantis est rendue difficile par l'arrogance et le mépris des riches. La partie du récit réservée à ce quartier de la ville tourne autour du mode de vie de la « bourgeoisie » algérienne et de l'écart qui la sépare des gens qui viennent des zones périphériques. S'appuyant sur l'expérience qu'il vient de vivre dans le Grand-Alger, Nafa Walid compare cet écart à un vaste océan :

Sidi Ali, le chantre de la Casbah, me disait que l'Algérie était le plus grand archipel du monde constitué de vingt-huit millions d'îles et de quelques poussières. Il avait omis d'ajouter que les océans de malentendus qui nous séparaient les uns des autres étaient, eux aussi, les plus obscurs et les plus vastes de la planète (p. 36).

Le Grand Alger représente le pouvoir et la richesse (le régime et la classe des gens aisés). Il est considéré par les islamistes, comme la source de la misère du peuple algérien.

- La Casbah

La Casbah est un vieux quartier de la ville d'Alger. Bien qu'il soit pauvre, il est considéré comme le centre des poètes dans la mesure où il apparaît comme le sanctuaire des artistes et des intellectuels livrés au chômage. C'est suite au problème du désœuvrement et de l'ennui que ce quartier est devenu le sanctuaire des intégristes :

Bien sûr, dans une société où les volte-face et les hypocrisies relevaient de la banalité, ni Omar Ziri ni sa gargote ne méritaient que l'on s'y attardât, mais cette histoire avait l'avantage de faire comprendre, avec une simplicité désarmante, comment, sans heurts et sans bruits, presque à son insu, la Casbah des poètes se mua en citadelle intégriste (p.107)

C'est juste après les événements d'octobre 1988 que la Casbah s'est transformée « en citadelle intégriste ». Les émeutes organisées par les islamistes ont occasionné la mort de quelques centaines de manifestants. Cette situation a provoqué la colère des islamistes de la Casbah, d'où la décision de passer à la désobéissance civile :

Il y avait du monde, ce matin-là, autour de la mosquée et dans les rues adjacentes. Des centaines de fidèles, militants et sympathisants, jonchaient les trottoirs, les uns sous des tentures, les autres sous des parapluies pour se protéger du soleil. Tous attendaient des nouvelles qui parvenaient du Mejless. La désobéissance civile tenait bon. Le pays était paralysé (p.107).

La Casbah se fait voir comme un lieu de l'ennui, de l'endoctrinement et comme lieu de mémoire de la violence. Elle est en outre le lieu d'organisation des activités intégristes, à commencer par la désobéissance civile qui fut la première étape des tentatives de déstabilisation du pays. Pour les lecteurs qui ont connu l'événement de la désobéissance civile en Algérie, ce passage peut devenir un catalyseur de mémoire sur l'événement en question. La Casbah apparaît comme un lieu de mémoire de la violence pour les Algériens.

Comme le Grand-Alger, la Casbah présente des sous-quartiers où se fait le déploiement des intégristes. Les sous-quartiers qui sont mentionnés dans le récit sont Bab El-Oued, quartier résidentiel de Nafa Walid et la Place des Martyrs où fut assassinée Hanane.

- **Blida**

Blida, une autre ville algérienne, est souvent mentionnée dans le récit comme une ville exemplaire en matière de recrutement des maquisards, comme le fait remarquer Cheikh Nouh :

La vérité, cheikh, tes recruteurs ne sont pas à la hauteur, peut-être même peu motivés. C'est grave. S'ils attendent que l'on vienne se présenter comme au bureau, ils se trompent. Il faut aller vers le peuple, le sensibiliser, l'éclairer et, pourquoi pas, le secouer. [...] À Blida, une seule rue nous fournit plus d'éléments que Belcourt en entier. Pourquoi ? ... Parce qu'à Blida, on va droit au but, on ne tourne pas au tour du pot. Voilà pourquoi ça marche là-bas (p.153-154).

Ce passage nous révèle à quel point les différentes villes du pays étaient mobilisées pour le projet de révolution islamique en Algérie.

- Le village de Kassem

Le village de Kassem apparaît comme le lieu de mémoire d'un drame inoubliable. L'image tragique que laisse ce village anéanti par l'action intégriste frappe la mémoire et l'imagination du lecteur par l'ampleur des massacres. Sous le conseil macabre de celle qu'il vient d'épouser¹⁶⁰, Nafa Walid décide de réaliser un projet qu'il n'avait jamais imaginé pouvoir faire :

J'ai un plan incomparable. Nous allons massacrer cette vermine. Et lorsque Abou Talha apprendra que le village de Kassem a été rayé de la carte, il voudra savoir qui est le magicien à l'origine du tour de passe-passe. Et là, mon chéri, je ne serais pas étonnée de te voir chapeauter la zone entière. [...] Dans la vie, mon émir, il faut oser. Le monde appartient à ceux qui vont le chercher (p. 261).

Ce passage fait ressortir un autre élément qui a rendu complexe la guerre civile en Algérie. Il s'agit des ambitions effrénées des émirs pour monter en promotion et conquérir des empires fabuleux. Comme on le voit avec le village de Kassem assiégé par Nafa et ses hommes, ces ambitions les ont amenés à faire l'impensable dans le domaine de la violence :

Après la prière de l'aube, Nafa somma Abou Tourab de rassembler les hommes pour une mission capitale. [...] Kassem n'aurait pas dû jeter son dévolu sur cette colline teigneuse perdue au fin fond des forêts. Oublié des dieux et des hommes, il allait payer très cher son ascèse (p. 261-262)

Nafa Walid est impressionné par l'idée de devenir émir zonal, de telle sorte qu'il n'hésite pas à réaliser le plan dévastateur que sa femme vient de lui proposer. Kassem incarne tous les villages qui ont été victimes des exactions commises pendant la guerre civile d'Algérie.

¹⁶⁰ Il s'agit de Zoubeida qui, après la mort de son mari Abdel Jalil tué par une femme, conquiert le cœur de Nafa et finit par l'épouser. C'est d'elle que Nafa tira le conseil d'anéantir le village de Kassem.

Yves Reuter souligne l'importance des lieux en précisant qu'ils « peuvent ancrer le récit dans le réel, produire l'impression qu'ils reflètent le hors-texte »¹⁶¹. La nominalisation des lieux géographiquement attestés participe à la construction d'un effet de réel dans le récit. Les noms de villes et de quartiers ci-haut mentionnés se présentent comme des lieux de mémoire de la violence perpétrée par les belligérants lors de la guerre civile en Algérie. De nouveau, pour le lecteur, l'évocation¹⁶² de ces lieux peut servir de catalyseur au déclenchement du travail de la mémoire ou de l'imagination au sujet des actes de violence commis à l'intérieur de ces régions. Pour un lecteur non avisé, ces noms de lieux peuvent créer chez lui un effet de vraisemblance et participer au déclenchement du travail de la mémoire ou de l'imagination à propos des actes de violences qui y sont rattachés.

3.4.3.2 Le temps

Dans *À quoi rêvent les loups*, le narrateur fait mention de quelques dates qui ouvrent une certaine mémoire à l'histoire de l'Algérie. La précision des dates indique le début ou la fin des événements marquants :

Après octobre 88, Omar Ziri fut impressionné par la déferlante islamiste. Il subodorait l'imminence d'une révolution qui ne pardonnerait rien à ceux qui ne prendraient pas le train en marche. Le discours était clair et la menace flagrante. Aussi lorsque l'imam Younes lui proposa de transformer sa gargote en un « Resto du cœur » version FIS, Omar se déclara extrêmement honoré (p.105).

Octobre 1988 est une date marquante dans les annales de l'Algérie. Elle donne un coup d'envoi à une période mouvementée en Algérie indépendante, dans la mesure

¹⁶¹ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op. cit., p. 34.

¹⁶² L'évocation de ces lieux se fait au moyen des noms et des descriptions.

où, comme le dit Omar Carlier, le cycle de l'émeute ouvre « une issue rapide à la dégradation progressive de la situation politique et sociale »¹⁶³. Cette situation va ouvrir la voie au multipartisme. C'est aussi une date importante pour le FIS (Front Islamique du Salut) qui commence à faire sentir sa présence. Mais c'est surtout une date qui reste gravée dans la mémoire des Algériens suite à la montée des événements sanglants qu'a connus le pays à partir de cette date. Les émeutes de 1988 qui ont occasionné la mort de cinq cent personnes, ne peuvent pas manquer de laisser des traces dans la mémoire du peuple algérien. Ainsi octobre 1988 se présente comme un catalyseur de mémoire de la violence pour les Algériens et ceux qui ont un savoir historique sur les événements en question.

Une autre date évoquée dans le récit et qui se présente comme une référence historique, c'est l'année 1962. C'est au cours de cette année que l'Algérie a obtenu son indépendance après huit années de guerre de libération. Les islamistes s'appuient sur cette date pour démontrer au peuple que c'est à ce moment là que commence la dégradation économique de leur pays :

Avant 62, notre pays était le grenier de l'Europe. Aujourd'hui, c'est une ruine. Avant 62, l'Algérien préférait se couper la main plutôt que de la tendre. Aujourd'hui, il tend les deux. » Ils disaient : « Pourquoi êtes-vous ici, dans cette auberge, à dépendre exclusivement de la charité de quelques braves ? Pourquoi vous faut-il vous contenter de la soupe populaire pendant que l'on jette votre argent par les fenêtres, pompe votre pétrole sous votre nez, piétine votre dignité et votre avenir ? (p.106).

Ce discours s'inscrit dans le cadre de la stratégie de la propagande où les cheikhs incitent le peuple à se révolter contre le pouvoir qu'on tient pour responsable de la

¹⁶³ Omar Carlier, *Entre Nation et Jihad : histoire sociale des radicalismes algériens*, op. cit., p. 335.

situation chaotique que traverse le pays. Dans la mémoire collective algérienne, 1962 est une année de victoire et de libération, mais qui, du moins pour les intégristes, conduit directement à la déception, car elle devient une date de référence pour la mauvaise gestion du pays. Donc les cheikhs semblent accuser d'im maturité politique le régime du FLN qui a dirigé le pays dès l'avènement de l'indépendance. Pour renforcer cette condamnation formulée par les cheikhs à l'endroit du FLN, on fait appel à la répétition d'une série de termes : « avant aujourd'hui ; pourquoi ? » Il s'agit d'un procédé d'amplification progressive (anaphore rhétorique) qui consiste à créer un contraste entre la période d'avant 1962 et celle d'après, notamment, en ce qui concerne la situation socio-économique du pays. L'élan rythmique que cette technique imprime à l'énoncé et le contraste qu'elle crée frappe le lecteur. L'anaphore imprime ainsi dans la mémoire du lecteur les informations qui lui sont délivrées.

La date du mercredi 12 janvier 1994 revient plusieurs fois dans le récit. À cette date, Nafa Walid s'est lancé dans le carnage, tout en perdant son statut d'homme ordinaire pour entrer dans la catégorie des criminels : « j'ai tué mon premier homme le mercredi 12 janvier 1994, à 7 h 35. C'était un magistrat. Il sortait de chez lui et se dirigeait vers sa voiture » (p.15 et 183). La date du 12 janvier 1994 constitue une importante référence au niveau de l'histoire racontée, mais aussi au niveau de l'intégration du récit dans le contexte historique de l'Algérie. En effet, 1994 est une année marquée par l'escalade de la violence en Algérie¹⁶⁴ : assassinats et prise

¹⁶⁴ Selon la chronologie établie par Omar Carlier, le 31 janvier 1994, le général Zéroual, ancien ministre de la défense devient chef d'État. Ensuite, on assiste à un développement des opérations

d'otages. L'importance de cette date se justifie par le principe de précision qui pousse le narrateur à préciser le jour (mercredi), la date (12), le mois (janvier), l'année (1994) et l'heure (7h 35). L'extrême précision horaire démontre que le crime est resté imprimé dans la mémoire de son auteur. C'est un crime qui a marqué sa vie. Cette précision frappe le lecteur et peut faciliter l'impression de l'événement dans sa mémoire.

À part ces dates liées au référent historique, le récit intègre d'autres marques temporelles servant à préciser la durée de l'histoire racontée. Après la défaite de son groupe, Nafa Walid rentre chez lui et n'y trouve que sa sœur Amira qui a survécu à la guerre. Sous le choc de l'émotion et de la tristesse, celle-ci lui adresse la parole presque en un seul mot : « tu as grossi ». La carence de mots pour l'échange sera une surprise pour son frère : « C'est tout ce qu'elle a trouvé à dire, après plus de deux années de séparation » (p. 273). Les deux années de séparation constituent un indice temporel de la durée approximative que Nafa a passée dans le maquis. C'est la seule référence qui, dans le récit, donne une évaluation approximative de la durée des événements.

Nous remarquons dans le récit la particularité de la rigueur en ce qui concerne la précision du temps pour marquer le début d'une action importante ou un épisode décisif des événements. Le narrateur entre dans les détails temporels de l'histoire

militaires islamistes, entre les deux pôles de l'AIS (branche armée du FIS) et le GIA (autonome). Voir Omar Carlier, *Entre Nation et Jihad : histoire sociale des radicalismes algériens*, op. cit., p. 424. Selon la chronologie de Luis Martinez, en date du 24 décembre 1994, il y eut prise en otage, par un commando islamiste sur l'aéroport d'Alger, des passagers d'un Airbus d'Air France. La date du 27

qu'il raconte, détails qui facilitent le travail de la mémoire (remémoration) et de l'imagination.

3.4.4 La description

L'une des fonctions poétiques de la description est, comme le souligne Philippe Hamon, de produire un effet de vérité :

Dans le texte lisible-réaliste, la description est aussi chargée de neutraliser le faux, de provoquer un « effet de vérité » (un « faire croire » à), de même d'ailleurs que dans les « enclaves » réalistes (leurres ou résolution de l'énigme) du texte étrange ou fantastique. De fait, tout système descriptif qui « dure » dans un texte, qui donc « occupe » et « saisit » un fragment de texte plus ou moins étendu, toute déclinaison et constitution de « série » tend à provoquer, par elle-même, un « effet de preuve », d'autorité, un effet persuasif [...]¹⁶⁵.

La description constitue une technique littéraire efficace pour la transmission de la mémoire, dans la mesure où, comme on va le voir par la suite, elle exerce une forte influence sur le lecteur en ce qui concerne le travail de la mémoire et de l'imagination. Une bonne description peut déclencher le souvenir dans la mémoire du lecteur et le conduire à imaginer la nature et l'ampleur des événements mis en représentation.

Dans *À quoi rêvent les loups*, Yasmina Khadra utilise la technique de la description pour transmettre au lecteur une mémoire de la violence qui a marqué la guerre civile en Algérie. Les principaux éléments qui sont concernés par le procédé de la description sont les personnages, l'espace et le corps.

décembre de la même année fut marquée par l'assassinat à Tizi Ouzou de quatre Pères blancs. Voir Luis Martinez, *La guerre civile en Algérie*, Paris, Karthala, 1998, p. 411.

¹⁶⁵ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 51.

3.4.4.1 La description des personnages

La description des personnages trouve son importance en ce qu'elle permet de les distinguer et de comprendre leur nature. Selon Philippe Hamon, la description doit être au service de « la lisibilité globale du système des personnages de l'œuvre »¹⁶⁶. La description des personnages se situe au niveau de « la qualification différentielle »¹⁶⁷. Dans le récit, à côté de la nomination des personnages, il y a la description qui se penche essentiellement sur leurs traits physiques, leurs caractères et leurs comportements. En plus de créer un effet de vraisemblance, cela vise également à faciliter la justification de leurs actions.

Le caractère et le comportement du narrateur-personnage sont décrits à plusieurs reprises. Avant de s'engager dans les rangs intégristes et de devenir un véritable criminel, Nafa Walid est présenté comme un homme ordinaire, aimable et réservé :

À la Casbah, beaucoup ne saisissaient pas ce qui peut rapprocher deux êtres¹⁶⁸ aussi différents. Nafa passait pour quelqu'un de courtois, un tantinet réservé mais aimable, soigné, jaloux de sa réputation de « bel homme ». Il était l'un des rares fidèles à ne pas arborer de kamis et à se raser régulièrement. Le vendredi, à la mosquée, il lui importait peu de ne pas être aux premiers rangs. Les jours de marches de protestation, il ne figurait dans aucun carré, et ne prenait part à aucun conciliabule. Le soir, lorsqu'il ne descendait pas en ville

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 23. Parmi la triple consigne par laquelle passe « la subordination du descriptif à l'homme » figure la suivante : « la description doit être au service de la composition, de la lisibilité d'un caractère, d'un personnage de l'intrigue, donc de la lisibilité globale du système des personnages de l'œuvre, donc d'une cohérence ».

¹⁶⁷ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op. cit., 28 : « La qualification différentielle concerne la nature et la quantité des qualifications attribuées aux personnages. Ils sont ainsi nommés et décrits, de façon différente, qualitativement (choix des traits, orientation positive ou négative) et quantitativement ».

¹⁶⁸ Les deux êtres dont on parle sont Nafa Walid et Nabil Ghalem, un intégriste sanguinaire dont on va voir le comportement dans le prochain extrait.

pour voir un film à grand budget ou siroter un café sur une terrasse à proximité des boulevards, il s'enfermait chez-lui (p. 99).

L'extrait en question nous montre le comportement initial de Nafa Walid décrit par rapport à celui de Nabil Ghalem. À partir de cette comparaison, on peut affirmer qu'au départ, Nafa ne présente aucun signe de quelqu'un qui pourrait devenir un intégriste et un criminel de haut niveau. D'après la description, il se comporte comme tout le monde. Il ne fait rien d'outrancier. Par contre, il se distingue par son humilité et son caractère paisible. Il fait tout pour éviter de s'impliquer dans les activités de la mouvance intégriste. S'il côtoie souvent Nabil, c'est pour la seule raison de saisir une occasion favorable pour lui faire part de son intention d'épouser sa sœur Hanane. La description du comportement de Nabil Ghalem témoigne du contraste existant entre les deux personnages :

Nabil Ghalem, lui, ne tenait pas en place. Il était partout : à la mosquée, aux meetings, sur les toits en train de démonter les antennes paraboliques, dans les bas-fonds à dissuader les femmes de mœurs légères et leurs maquereaux, prêt à en découdre avec n'importe qui pour n'importe quoi. C'était un garçon excessif, désagréable et envahissant. Le parfait gardien du temple. Rien n'échappait à sa vigilance. À vingt ans, il avait réussi à convaincre les responsables du parti de sa volonté d'assainir la cité des ivrognes et des dévoyés. À peine intronisé à la tête du comité des jeunes islamistes du quartier, il imposa à son groupe une discipline de fer et parvint à recruter bon nombre de désœuvrés (p.99).

Contrairement à Nafa, Nabil Ghalem est un garçon turbulent et envahissant. Son portrait contribue à créer chez le lecteur l'image d'un intégriste fervent et violent. Cette description vise à prévenir le lecteur de l'existence des facteurs qui ont contribué au changement de comportement de Nafa pour en faire un intégriste remarquable par ses crimes. Ces facteurs se clarifient tout au long du déroulement du récit.

Une autre description nous place en face d'un personnage cruel mais qui dérouté ses victimes de par son apparence extérieure :

Sofiane était un bel homme de vingt-trois ans, grand et athlétique. Sa longue chevelure lui donnait une allure chevaline. Avec son visage d'enfant et son sourire désarmant, il charmait aussi bien son entourage que ses victimes. Il dirigeait un groupe de huit éléments triés sur le volet, des jeunes de moins de vingt-deux ans, issus de familles de notables et d'industriels. Leur PC se trouvait au cœur de l'université à partir de laquelle ils peaufinaient leurs traquenards qui avaient la réputation d'être chirurgicaux (p.188).

À travers ce passage, le narrateur nous décrit les traits physiques d'un jeune homme que nul ne peut soupçonner d'être un malfaiteur. Avec le terme *victimes*, le narrateur nous montre plus sur ce personnage que ce qu'on peut savoir en le regardant. Une telle apparence qui permet à quelqu'un de charmer ses victimes laisse comprendre à quel point il s'agit d'un individu dangereux. Cela explique le danger que ce groupe d'islamistes représente pour la communauté universitaire. La description joue ici le rôle de créer un contraste frappant entre le portrait physique de Sofiane et ses actes criminels. Par là le narrateur dévoile au lecteur la technique de camouflage mise en œuvre par les intégristes afin d'éviter de se faire reconnaître.

3.4.4.2 La description de l'espace

La description de l'espace apparaît comme une technique littéraire permettant de reconstruire les lieux de l'histoire des événements. En outre, comme le confirme Philippe Hamon, elle permet d'établir une analogie entre les états de la nature, les états d'âme et les situations que l'on vit :

Il y a de l'analogie entre nos situations, les états de notre âme, et les sites, les phénomènes, les états de la nature. Placez un malheureux dans un pays hérissé

de roches, dans de sombres forêts, auprès des torrents, etc. ; ces horreurs feront une impression qui se confondra dans celle de la pitié¹⁶⁹.

La description des lieux convoqués dans le récit semble jouer ce rôle puisque l'image de l'espace décrit reflète les états d'âmes des habitants concernés. Elle donne aussi l'image des horreurs qui se sont produites sur les lieux, et leur accorde un statut de « lieux de mémoire de la violence ». L'image de ces horreurs peut produire des impressions variées chez le lecteur.

La technique de la nomination permet d'établir un rapport de similitude entre les régions décrites dans le récit et celles, géographiquement, attestées comme telles. Le climat de violence ou les actes de violence rattachés à ces régions peuvent déclencher, chez le lecteur, un souvenir ou tout simplement un processus d'imagination sur les événements violents qui se sont produits sur ces lieux. En ce qui concerne la description des lieux, le narrateur s'attarde essentiellement sur la ville d'Alger et ses quartiers périphériques considérés comme les principales cibles de la violence :

Alger était malade.

Pataugeant dans ses crottes purulentes, elle dégueulait, déféquait sans arrêt. Ses foules dysentériques déferlaient des bas-quartiers dans des éruptions tumultueuses. [...]

Alger s'agrippait à ses collines, la robe retroussée par-dessus son vagin éclaté, beuglait les diatribes diffusées par les minarets, rotait, grognait, barbouillée de partout, pantelante, les yeux chavirés, la gueule baveuse tandis que le peuple retenait son souffle devant le monstre incestueux qu'elle était en train de mettre au monde (p. 91).

¹⁶⁹ Saint-Lambert cité par Philippe Hamon, *Du descriptif, op. cit.*, p. 23.

L'extrait ci-haut décrit la situation alarmante dans laquelle se trouve Alger à la veille de son malheur. Elle est malade, et sa maladie est violente, d'autant plus qu'elle présente des signes d'une personne atteinte de dysenterie : « elle déféquait sans arrêt ». Elle est dans une situation douloureuse : « elle dégueulait, rotait, grognait, les yeux chavirés, la gueule baveuse ». Elle est paralysée par la panique et son peuple tuméfié par « le monstre incestueux » qu'elle se prépare à mettre au monde. Ici, il y a une forte personnification d'Alger. La description est très frappante, dans la mesure où la ville est décrite comme un corps de mère, un corps malade, pour dramatiser le mal du pays. L'image du « monstre incestueux » rappelle une guerre désastreuse qui va déchirer le pays. L'image de l'inceste est reliée au fait que cette guerre est le produit de ses propres fils, comme on le voit clairement à travers la suite de l'extrait :

Alger accouchait. Dans la douleur et la nausée. Dans l'horreur, naturellement. Son poulx martelait les slogans des intégristes qui paraient sur les boulevards d'un pas conquérant. [...]

Alger brûlait de l'orgasme des illuminés qui l'avaient violée. Enceinte de leur haine, elle se donnait en spectacle à l'endroit où on l'avait saillie, au milieu de sa baie à jamais maudite ; elle mettait bas sans retenue certes, mais avec la rage d'une mère qui réalise trop tard que le père de son enfant est son propre rejeton (p. 91-92).

La dimension métaphorique des deux extraits donne lieu à une représentation symbolique de la ville, fondée sur l'analogie « ville/femme » dans laquelle Alger apparaît comme une femme en détresse. La détresse et les douleurs sont renforcées par l'idée d'accoucher un « monstre incestueux », donc un malheur sans précédent.

Les termes utilisés dans le récit donnent une idée de la profonde douleur que ressent Alger : « Alger accouchait. Dans la douleur et la nausée. Dans l'horreur, naturellement ». La façon de décrire l'état de la ville avec les mots phrases apporte une nuance d'insistance et frappe l'imagination du lecteur suite au mouvement

rythmique qu'elle produit. On insiste sur la profondeur de la douleur et l'ampleur de l'horreur. Alger est décrite comme étant une ville sans repère, une ville souffrant de panique, de douleur et, selon les termes du narrateur, « captive de son chagrin » (p.197).

L'intérêt d'une description pareille est de toucher la sensibilité du lecteur et de plonger son imagination dans un climat d'horreur et de panique qui prévaut à Alger dès le début de la guerre civile. C'est une description qui donne à sentir et à imaginer l'ampleur du désastre.

À son tour, la Casbah nous est décrite comme étant dans une situation d'ivresse : « La Casbah délirait. Il tempêtait dans ses venelles, il faisait nuit dans son esprit. Le soleil renonçait à hasarder un peu de lumière dans la cité, sachant que rien n'égaierait les lendemains lorsque la Casbah porte le deuil de son salut » (p.141). Il s'agit ici d'une forme métaphorique fondée sur l'analogie « ville/être humain » qui se réalise dans des groupes verbaux et à travers les compléments (venelles, esprit, le deuil de son salut). C'est à travers la personnification implicite que s'exprime la métaphore verbale. Cette figure de style impressionne le lecteur et l'amène à imaginer le climat de panique dans lequel se trouvent les habitants de cette ville. L'image du soleil qui renonce à hasarder un peu de lumières dans la cité désigne la situation ténébreuse dans laquelle se trouve la Casbah.

Bab El-Oued est un sous-quartier de la Casbah. Le passage ci-dessous nous fait voir comment ce quartier a été lui aussi le théâtre des événements sanglants orchestrés par les islamistes :

Bab El-Oued hissa son pont-levis. Ses enfants indésirables plièrent bagages, certains n'eurent même pas le courage de revenir les chercher. Leurs propres voisins les épiaient, le doigt sur la détente, le cran d'arrêt en alerte. Policiers, militaires, journalistes, intellectuels tombaient comme des mouches, les uns après les autres, au petit matin, fauchés sur le seuil de leur porte. Les hurlements des mères abreuvaient celui des sirènes. Les enterrements confirmaient la tragédie. La mort frappait partout. Tous les jours. Toutes les nuits. Sans trêve et sans merci (p.150-151).

Ce passage offre au lecteur l'image d'un quartier devenu le théâtre de la violence. Cette image se fait saisir à travers le procédé de la personnification, la description du mouvement des fugitifs et celle de la mort qui frappait sans arrêt. Cette image du mouvement de violence est renforcée par la technique de l'énumération et celle de la répétition « frappait partout, tous les jours, toutes les nuits ». La répétition s'exprime par l'idée de fréquence d'une mort qui frappait partout et sans arrêt. L'impact affectif de ce passage touche la sensibilité du lecteur et imprime dans sa mémoire une image de la folie qui a marqué la guerre civile d'Algérie. Le narrateur semble souligner que Bab El-Oued, le fief des islamistes, s'est illustré par ses actes terroristes. Le climat de violence dépasse l'imagination : « policiers, militaires, journalistes, intellectuels tombaient comme des mouches, les uns après les autres ». Ceci nous montre dans quelle mesure la Casbah était devenu un carnage. Les hurlements de mères, les cadavres abandonnés sur les seuils de leurs maisons, la fréquence des enterrements, cet état de chose confirme le chaos qui régnait dans la Casbah à Bab El-Oued et dans l'ensemble du pays. « La mort frappait partout. Tous les jours. Toutes les nuits. Sans trêve et sans merci ». L'usage de la répétition sémantique dans la description

constitue une stratégie littéraire d'amplification munie d'une capacité d'attirer l'attention du lecteur de par les pauses rythmiques et la teneur sémantique des mots (tous les jours, toutes les nuits, sans trêve et sans merci).

3.4.4.3 Le corps comme support et trace matérielle de la violence

Comme on vient de le voir, la représentation du corps commence par le corps symbolique de la ville décrite comme une femme en plein « travail », exprimant la nature du désastre qui va s'abattre sur le pays. En plus de ça, la description touche davantage le corps physique pour montrer le degré de la violence occasionnée par la guerre civile d'Algérie. Comme le dit bien Wolfgang Sofsky, « la souffrance ne se laisse pas communiquer ni représenter, mais seulement montrer »¹⁷⁰. Après le passage des événements violents, les actes de violence ne sont plus visibles, seules ses conséquences demeurent visibles : les ruines, la fragmentation, le morcellement, etc. Ce que l'on voit constitue le reste, donc la trace de ce qu'on voyait avant l'œuvre de destruction due à la violence.

Le corps, tel qu'il est représenté dans le récit, se fait voir comme une trace et un support matériel de la violence. La description est la principale technique littéraire utilisée pour faire cette représentation. En décrivant l'état dans lequel se trouvent les corps détruits par la guerre et le terrorisme des intégristes, le narrateur offre au lecteur une image de la violence qui a mis en deuil l'Algérie, au lendemain de son indépendance. Le corps est largement représenté à travers la totalité du récit. Déjà le récit s'ouvre sur une situation où la représentation du corps est mise en jeu : un corps

morcelé, dépecé, un corps en souffrance, un corps en ruine. Le corps est représenté sous sa forme fragmentaire. Cette fragmentation met le lecteur en présence d'anamnèses ou de résidus référentiels susceptibles d'éveiller le souvenir chez lui ou de déclencher le processus de l'imagination.

Au départ, ce sont les corps des intégristes eux-mêmes qui sont mis en pièces par les tirs des éléments de la police :

Les policiers ne tirent plus. J'en vois un embusqué derrière une buanderie, en haut d'un taudis. Il nous observe à travers la lunette de son fusil, le doigt sur la détente. En bas, dans la cité assiégée, hormis un véhicule blindé et deux voitures aux vitres éclatées, pas un signe de vie. L'immeuble a été évacué aux premières heures de l'accrochage, dans une panique apocalyptique. Malgré les appels au calme, les cages d'escalier retentissaient de hurlements de femmes et d'enfants à chaque rafale. Ali a été touché au moment où il tentait de voir ce qui se passait sur le palier. L'œilleton lui a explosé à la figure. Il est tombé à la renverse, éborgné, l'arrière de la tête arraché. Ensuite un silence abyssal a gagné les couloirs désertés (p.11-12).

Dès la première page du texte, avant même le début du récit, le prologue met le lecteur en face d'une situation de violence où la guerre fait rage. Apparemment les combats ont cessé puisque les policiers ne tirent plus. Ces derniers semblent avoir la situation en mains puisque tout le monde a fui les combats, bien qu'ils soient eux-mêmes sur le qui-vive. Le silence abyssal qui domine la scène, le fait qu'il n'y a pas de signe de vie, la présence d'un véhicule blindé aux vitres éclatées, l'immeuble évacué, tout ceci constitue les traces d'une forte violence qui a poussé les gens à fuir les lieux. Le hurlement de femmes et d'enfants, le corps jonché par terre offrent une autre trace de cette violence.

¹⁷⁰ Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence*, op. cit., p. 61.

Avant de nous décrire l'état des corps, le narrateur commence par la description de l'état des lieux et de la situation qui y prévaut. Il nous dessine un tableau d'une bataille qui opposait les policiers et les islamistes. L'endroit a été évacué. L'état du corps d'Ali fait partie des traces de la violence qui a marqué ce combat : « la figure qui a connu l'explosion de l'œil, le corps tombé à la renverse, éborgné, l'arrière de la tête arraché ».

À la même page, on peut relever d'autres marques de cette violence, les marques qui se font voir aussi bien à travers les restes des corps qu'à travers les restes des objets matériels :

De l'appartement où mon groupe s'est retranché, il ne reste plus grand-chose. Les fenêtres ont sauté, les murs se sont écaillés sous la frénésie des balles. Rafik ne bouge plus. Il gît dans une mare de sang, les yeux hagards et le cou ridiculement tordu. Doujana fixe le plafond, déchiqueté par une grenade. Handala est mort dans le vestibule, le visage tourné contre sa chaussure, doigts crispés sur le sol (p.12).

Le narrateur précise qu'il ne reste presque plus rien dans l'appartement où se trouvait son groupe. S'il ne reste pas grand-chose, c'est le signe que les combats étaient atroces. L'état des fenêtres et des murs le prouve. On est en présence des ruines qui s'offrent comme une marque des combats violents. Il s'agit ici d'une description objective par rapport aux descriptions personnifiées d'Alger. La description de l'état des corps des intégristes abattus laisse imaginer l'ampleur de la violence : le corps de Rafik qui ne bouge plus. Un corps qui gît dans une mare de sang constitue la preuve, non pas d'une mort naturelle, mais plutôt d'un acte de violence. « Les yeux hagards et le cou ridiculement tordu » : ceci montre de quelle manière Ali est mort. Il a été abattu d'une façon atroce, et la situation dans laquelle gît son corps est en même

temps choquante et effrayante. L'état dans lequel se trouve le corps de Doujana fait aussi preuve de la gravité de la situation : un corps « déchiqueté par une grenade ». Une pareille représentation du corps donne au lecteur l'image d'une violence épouvantable, et confirme l'affirmation de Wolfgang Sofsky, selon laquelle, « la violence est une force qui métamorphose »¹⁷¹. La destruction physique est une marque de la violence qui laisse son empreinte.

À partir du choix lexical, l'auteur manifeste une finesse dans la représentation du corps en tant que porteur de traces de la violence. Dès le début, il est parti d'un prologue qui amène le lecteur à fixer son regard sur une situation de violence. Le narrateur se penche essentiellement sur les pertes en vies humaines du côté des intégristes musulmans et de la population civile. Cela dénote son intention de mettre en cause le fameux projet de la révolution islamiste qui s'est soldé par un échec retentissant, après avoir occasionné d'innombrables dégâts. Si le narrateur fait mention de quelques cas de policiers et de gendarmes abattus par les intégristes, il ne s'y attarde pas beaucoup, l'intention de l'auteur étant de condamner l'action des intégristes :

Nafa roula jusqu'au bout de la rue. Entre deux voitures en stationnement, un homme gisait sur le trottoir, face contre le sol, la tête éclatée.

- Ne regarde pas, cria l'épouse d'Omar à son enfant.

- Laisse-le regarder, dit le père. Il faut qu'il apprenne comment ça marche dans son bled. Tu vois, Moussa ? Voilà ce qui arrive aux ennemis de Dieu.

[...]

L'homme abattu était un gendarme en civil, un enfant du quartier. La nouvelle de l'attentat éclaboussa les bidonvilles périphériques. Le petit peuple ne savait par quel bout la prendre (p.148-149).

¹⁷¹ Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence*, op. cit., p. 60.

Ici, le narrateur nous révèle le caractère cynique d'Omar qui incite son fils à la haine en lui montrant, avec fierté, un homme abattu par ses compagnons de lutte. La seule marque de la violence qui se manifeste à travers cet extrait est l'état dans lequel se trouve le corps du gendarme : « le corps gisait sur le trottoir, face contre le sol, la tête éclatée ». Le fait que la tête soit éclatée met le lecteur dans une position qui convoque son imaginaire à évaluer la gravité de l'horreur. La description faite ici se présente comme une exposition d'un corps éclaté susceptible de graver, dans l'esprit du lecteur, une mémoire de l'horreur et du cynisme qui ont marqué les intégristes.

La population civile devient la principale cible des actes de violence. Ceux qui sont spécialement visés et recherchés sont les agents de l'État, leurs proches parents et tous ceux qui sont soupçonnés de soutenir, d'une façon ou d'une autre, le gouvernement algérien. Il s'agit en fait de tous ceux qui ne soutiennent pas ouvertement l'entreprise islamiste. La première victime de Nafa fait partie de ce groupe puisque c'est un agent de l'État et, aux yeux des intégristes, c'est une raison suffisante pour l'assassiner.

Le corps de la femme est décrit comme un objet de violence et de désir. La mort d'une jeune fille dont le corps se trouve allongé sur le lit de Junior est un exemple de cette double dimension du corps de la femme décrit dans le récit :

Une jeune fille était allongée sur le dos, nue, un bras ballant contre le flanc du matelas. Ses yeux grands ouverts fixaient le plafond. Répandue sur le drap lactescent, sa chevelure noire évoquait un mauvais présage.

- C'est de ta faute, couina Junior. Où es-tu allé dégouter ta saloperie de came ?
- Chez notre livreur habituel, répondit Hamid en s'approchant de la fille.

Il lui prit le poignet, déglutit - « Putain ! » -, relâcha le bras qui retomba mollement. Je réalisai enfin l'ampleur des dégâts. La fille, une adolescente à peine éclosée, ne se réveillerait plus. Sa frimousse bouffie avait une sérénité qui ne trompait pas. Elle était morte (p. 71-72).

La position dans laquelle se trouve le corps décrit de la jeune fille met le lecteur dans une position de pitié et de révolte face à la violence accablante faite aux mineures. Une telle représentation du corps vise à dénoncer le système d'impunité qui consiste à couvrir les crimes commis par les « intouchables ». La mort de la jeune fille est liée à deux facteurs : la consommation d'une forte dose de la drogue et l'acte de viol commis sur elle par Junior. L'état dans lequel se trouve allongé le corps de la fille et le fait qu'elle soit encore très jeune souligne la gravité du crime. L'état de sa chevelure noire et la sérénité de sa frimousse apparaissent comme les éléments les plus touchants du passage. Junior se trouve dans une situation dramatique, mais comme il est de la famille des intouchables, la famille des Raja, il semble n'avoir rien à se reprocher, et chercher plutôt comment se débarrasser du cadavre de la pauvre fille dont on ne précise même pas le nom. Son garde corps, Hamid vole à son secours pour faire disparaître les traces du crime. Nafa Walid nous fait un récit de l'événement :

Hamid laissa tomber le corps par terre.

- Tu vas l'enterrer ici ?
- J'aurais pris une pelle, avant.

Il farfouilla dans les buissons alentour, rapporta une grosse pierre, la souleva et l'écrasa sur le visage de la fille avec une violence telle qu'un éclat de chair m'atteignit la joue. Pris au dépourvu, je me pliai en deux pour dégueuler.

Hamid frappa encore, et encore, m'éclaboussant de giclées de sang et de fragments d'os. [...]

- Voilà, dit Hamid en se redressant, même sa propre mère ne pourrait pas l'identifier (p. 75-76).

Ce passage frappe le lecteur par l'absurdité de la barbarie humaine. Le corps est décrit de façon à toucher la sensibilité du lecteur et à graver dans sa mémoire une image de cette violence et du sacrilège qui prend Nafa au dépourvu. Hamid¹⁷² incarne la catégorie des mécontents, produit d'une société à la recherche de ses repères. L'injustice dont il a été victime lui a fait perdre tout sentiment humain. Ce qu'il a fait avec le corps de la jeune fille représente ce que sont capables de faire les gens que l'injustice sociale a rendus inhumains. Le degré de son mécontentement et de sa cruauté se fait sentir à travers la façon dont il traite le cadavre de la fille en question. Pour ce faire, il faut penser à la figure de la victime écrasée avec violence au moyen d'une grosse pierre, et à l'éclat de chair qui en est sorti. En soi, la figure du corps écrasé, même accidentellement, provoque un sentiment d'horreur poussé à l'extrême, mais quand il s'agit de quelqu'un qui pose un geste pareil avec toute sa conscience, cela dépasse les limites de l'entendement humain. Ceci démontre que les pratiques liées à la disparition des traces de la violence peuvent amener les gens à faire l'incompréhensible. De son côté, Nafa, qui est surpris, représente, par ses réactions, l'ampleur d'une violence incompréhensible. À travers son étonnement, on voit son innocence.

La répétition de l'acte posé par Hamid amplifie l'horreur de l'événement : « Hamid frappa, encore et encore ». La reprise du terme « encore » vient montrer que l'action s'est répétée à plusieurs reprises. L'amplification est un procédé propre à l'art

¹⁷² Hamid faisait partie de l'équipe nationale des boxeurs, mais comme il ne voulait pas partager son revenu avec les responsables du comité olympique de son pays, il s'est vu chassé de l'équipe pour ensuite devenir garde-corps d'un parvenu qui répond au nom de Junior.

de la dramatisation, considéré, selon Baron¹⁷³, comme une qualité de la description. L'intérêt de la répétition est alors d'impressionner le lecteur en vue de lui faire partager les émotions reliées à un acte de violence incompréhensible.

Dans le cadre du discours sur la libération de la femme, on voit apparaître, dans le récit, une autre figure du corps féminin martyrisé par les islamistes. Il s'agit du corps de Hanane, une jeune fille, assassinée par son frère pour avoir eu l'audace de participer à une manifestation des femmes :

Une centaine de femmes, banderoles en l'air, s'agglutinaient sur l'esplanade, sous le regard ironique des badauds. Nabil fonça sur la foule, coudoya, brutalisa pour se frayer un passage. À ses tempes, une voix ululait : *Le succube ! Te désobéir ? Cette garce a osé faire fi de ton autorité...* Il fendit le groupe de femmes comme un brise-glace, chercha, chercha. [...] Il renversa une dame, bouscula des infirmières, sarcla autour de lui, provoquant un début de panique. Au détour d'une grappe de manifestantes, il la vit. Hanane était là, debout devant lui, moulée dans cette jupe qu'il détestait. Elle le regardait venir... Il plongea la main dans l'échancrure de son kami. Son poing se referma autour du couteau... *salope, salope...* frappa sous le sein, là où se terrait l'âme perverse, ensuite dans le flanc, puis dans le ventre [...] (p. 116).

L'assassinat de Hanane relève de ce qu'Omar Carlier appelle «la guerre des sexes»¹⁷⁴.

Cette mort si atroce est le symbole de la domination de l'homme sur la femme. Pour Nabil et les autres islamistes, la femme doit se conformer à la lettre aux exigences de la tradition musulmane, et se soumettre, sans faille, à son mari. Il y a aussi d'autres

¹⁷³ A. Baron, *De la Rhétorique*, cité par Philippe Hamon, *Du descriptif, op. cit.*, p. 24. À ce propos, Baron précise ceci : « La dernière qualité [des descriptions], la plus importante, est de dramatiser, de passionner la description. Il correspond à l'intérêt de la narration. Pour y parvenir, l'écrivain rattachera la description tantôt aux héros du poème, du drame, du roman, du discours, par l'harmonie qu'il établit entre la nature extérieure et les sentiments qui les animent ; tantôt au lecteur lui-même, en mettant l'action en lui, en réveillant, pour les lui faire partager ou du moins comprendre, les émotions humaines qui donnent au sein de la nature, en faisant pénétrer enfin dans les objets physiques un élément moral ».

¹⁷⁴ Omar Carlier, *Entre Nation et Jihad : histoire sociale des radicalismes algériens, op. cit.*, p. 355.

jeunes intégristes qui sont de son avis, d'où cette voix qui ulule dans la foule pour l'encourager à faire le mal : « Le succube ! Te désobéir ? Cette garce a osé te désobéir... ». Par là, l'auteur veut souligner qu'il y a encore un chemin à parcourir pour la libération de la femme en Algérie. Les mouvements violents de Nabil, à la recherche de sa sœur à travers la foule, constituent la preuve de sa fureur et de sa folie. Avant même d'atteindre Hanane, ses mouvements apparaissent comme un présage de la tragédie qu'il va provoquer. À travers la narration, le lecteur lui-même parvient à sentir le degré de cette violence. Le narrateur utilise le procédé de l'énumération et de la répétition pour accentuer le climat de violence, de panique et d'insécurité créé par Nabil dans la foule : « Nabil fonça, coudoya, brutalisa, fêdit le groupe de femmes comme un brise-glace, renversa, bouscula, sarcla ». L'énumération des mouvements de progression de Nabil vers sa principale victime produit, chez le lecteur, l'image d'une fureur foudroyante avec laquelle Hanane a été assassinée, une fureur qui témoigne de l'ampleur de « la guerre des sexes » introduite par l'intégrisme en Algérie. La répétition de l'action de chercher « chercha, chercha » indique la détermination de Nabil à en finir avec sa sœur, et met le lecteur en face d'un spectacle terrifiant de la violence. Pour renforcer ce spectacle, le narrateur combine la technique de l'énumération et celle de la répétition. Cette figure revient même au moment de commettre le crime, car Nabil enfonce dans le corps de sa sœur trois coups de couteau à trois endroits différents : il « frappa sous le sein, là où se terrait l'âme perverse, ensuite dans le flanc, puis dans le ventre ». Ici la répétition se précise au niveau de l'action (le nombre de coups) à travers la technique de l'énumération qui se manifeste au moyen des indicateurs de succession (ensuite,

puis). La façon de sortir son couteau et de frapper à trois endroits fatals peut provoquer de l'étreinte dans le cœur du lecteur. L'acte de frapper quelqu'un avec un couteau est en soi insupportable, la répétition de l'acte frappe la sensibilité du lecteur et laisse en lui une image d'un violent événement qui convoque la mémoire des martyrs de la lutte pour les droits de la femme.

Le personnage de Hanane apparaît comme le symbole de la lutte pour l'émancipation de la femme en Algérie. À travers sa figure emblématique, l'auteur cherche à rendre hommage à la femme algérienne qui, comme il le déclare¹⁷⁵, a été la première personne à condamner publiquement les exactions intégristes. Les déclarations de Yasmina Khadra soulèvent la problématique de la condition de la femme algérienne face à l'intégrisme. En outre, elles démontrent la lutte téméraire que la femme a dû mener pour faire entendre sa voix en s'opposant à la barbarie des islamistes. Les révélations de Yasmina Khadra à propos du courage de la femme algérienne face aux exactions intégristes viennent confirmer l'opinion d'Omar Carlier

¹⁷⁵ Yasmina Khadra loue ce courage en ces termes : « si l'Algérie tient encore debout, c'est grâce aux engagements de la femme. Il fut un temps où le fait de pleurer une victime du terrorisme ou de geindre un peu plus que les autres vous exposait d'office aux représailles du GIA. Les gens témoignaient de la tragédie, cachés, le visage derrière un écran flou, la voix déguisée. La peur était partout ; les attentats et les assassinats s'encordaient à travers une spirale insoutenable. Et pourtant, alors que s'attarder dans les rues relevait d'une attitude suicidaire, une femme a osé condamner les exactions intégristes à la télé, le visage flamboyant de vaillance, la voix claire, nette et péremptoire. Devant des millions d'Algériens pétrifiés. Pour nous tous, cette femme venait de s'étaler sur l'autel des sacrifices. On avait pitié pour elle ; certains lui en voulaient de provoquer la colère des gourous. Cette femme fut traquée des mois durant. Cela ne l'a pas empêchée de revenir dire son dégoût aux assassins. Son zèle dépassait l'entendement. Lentement d'autres femmes l'ont rejointe. Bientôt des manifestations investissaient l'hypothétique espace public négligé par les Tueurs d'enfants. Rien ne semblait dissuader ces femmes-là. On avait beau les décapiter, les dépecer, les enlever la nuit pour les écarteler au petit matin après les avoir violées par contingent entier, les femmes redoublaient de pugnacité, piétinant tchador et slogans obscurantistes. Les hommes mettront longtemps avant de s'inspirer de leur courage et de consentir à défendre leurs enfants et leurs biens ». À ce sujet, Voir « Réponses de Yasmina Khadra aux questions des abonnés... », réponses recueillies par Jean-Marc Laherrère pour la revue *Mauvais Genres* du 27 août 2002.

qui affirme que « menaçante et menacée, la femme est un bouc émissaire idéal »¹⁷⁶. La technique de la description mise en œuvre permet d'ouvrir au lecteur une mémoire de la violence faite aux femmes tant en Algérie qu'ailleurs dans le monde.

Bien que le corps de la femme soit le lieu privilégié de la violence et des obsessions sexuelles, la figure de la femme se montre également comme une véritable source de violence. La figure de la femme amazone apparaît dans le récit avec le personnage des femmes intégristes. À travers son plan de destruction du village de Kassem, Zoubeida incarne parfaitement le personnage de la femme intégriste. C'est elle qui a inspiré à Nafa Walid le projet d'anéantir ce village afin qu'il puisse monter au rang d'émir zonal. Et sur les lieux du drame Zoubeida adopte le comportement d'une femme de guerre, dépourvue d'un esprit de clémence :

N'épargnez ni leurs avortons ni leurs bêtes, cria Zoubeida. Scindée en quatre groupes, la katiba encercla le village. Les paysans, autour du tracteur, n'eurent pas le temps de réaliser leur méprise. Les premiers coups de hache leur fracassèrent le crâne. Les enfants suspendirent leur chahut. Soudain, ils comprirent leur malheur et s'enfuirent vers les gourbis. C'était parti. Plus rien ne devait arrêter la roue du destin. Pareils aux ogres de la nuit, les prédateurs se ruèrent sur leurs proies (p. 263).

Les propos incendiaires de Zoubeida démontrent que la femme est menaçante sur deux fronts. D'une part, il y a, comme on vient de le voir, le front de la lutte des femmes contre les exactions intégristes, d'autre part, il y a des femmes qui luttent au côté des intégristes, et qui brillent d'un courage exceptionnel. Les recommandations que Zoubeida donne aux combattants de la katiba de son mari Nafa Walid constituent la preuve de son manque de clémence et de sentiments humains : « N'épargnez ni

¹⁷⁶ Omar Carlier, *Entre Nation et Jihad : histoire sociale des radicalismes algériens*, op.cit., p. 356.

leurs avortons ni leurs bêtes ». Ce genre de discours dévoile un caractère sanguinaire et impitoyable. Le mot « avortons » (utilisé pour dire « enfants ») mis à côté des bêtes en dit long sur ce que vaut une vie pour cette femme. Si la folie meurtrière lui permet de tuer même les enfants pourquoi massacrer les bêtes ? En fait, pour elle, tout ce qui vit dans ce village ne vaut rien, ce qui compte c'est qu'elle puisse impressionner l'émir zonal par des actes terroristes hors du commun.

Zoubeida incarne le caractère des femmes qui ont connu le maquis. Elles sont autoritaires et sans pitié. Il s'agit d'un détail qui peut, pourtant, éveiller, chez le lecteur, la mémoire de l'implication des femmes dans la guerre. Il s'agit d'un personnage axiologique, étant donné qu'à travers lui, on perçoit le jugement négatif de l'auteur à l'égard des femmes qui ont combattu pour la cause islamiste.

Les paysans du village de Kassem ont été pris au dépourvu. Une fois leur village encerclé par la katiba de Walid, ils ont eu du mal à comprendre ce qui leur arrivait étant donné qu'ils se croyaient innocents. Les premiers coups de hache leur ont fait comprendre leur malheur : ils ont compris qu'ils étaient en guerre et que la guerre n'a pas de logique. L'ampleur de l'attaque apocalyptique du village est contenue dans cette phrase : « les premiers coups de hache leur fracassèrent le crâne ». C'est un acte qui choque l'esprit du lecteur de par sa barbarie. L'image de ces expressions « ogres de la nuit ; les prédateurs, leurs proies » donne à voir la monstruosité de ceux qu'ailleurs, on présente comme des « saints », comme des serviteurs de Dieu et libérateurs du peuple.

La suite de l'extrait nous livre les exploits criminels de Nafa Walid au même village de Kassem :

Le sabre cognait, la hache pulvérisait, le couteau tranchait. Le hurlement des femmes et des gosses couvrit celui du vent. Les larmes giclaient plus haut que le sang. [...] Bientôt les cadavres s'entassèrent dans les patios, bientôt le sang rougit les flaques de pluie. Et Nafa frappait, frappait, frappait : il n'entendait que sa rage battre à ses tempes, ne voyait que l'épouvante des visages torturés. [...] J'étais là, soudain dégrisé, un bébé ensanglanté entre les mains. J'avais du sang jusque dans les yeux. Au milieu de ce capharnaüm cauchemardesque jonché de cadavres d'enfants, la mère ne suppliait plus. Elle se tenait la tête à deux mains, incrédule, pétrifiée dans sa douleur. Dehors, des corps gisaient parmi les carcasses de bêtes éventrées, partout, à perte de vue (p. 263).

Ce passage met le lecteur en face d'une scène tragique où les armes de différentes sortes sont mises en œuvre pour détruire le corps des paysans innocents. Encore une fois, l'énumération se donne comme la meilleure façon de décrire une scène de violence en vue de bien montrer au lecteur le déroulement des événements : « le sabre cognait, la hache pulvérisait, le couteau tranchait ». En outre l'énumération permet de dresser la liste des armes blanches dont se sont servis les bourreaux au village de Kassem. Ce procédé crée un rythme narratif qui correspond au rythme de la violence des événements. On ne peut mieux décrire une situation aussi horrible où l'on assiste à un mélange de larmes et du sang et à celui du sang et des flaques de pluie. La mise en parallèle de ces éléments produit des effets de dramatisation de l'événement, ce qui peut paraître bouleversant pour le lecteur.

La description par énumération constitue une technique efficace pour présenter au lecteur un spectacle d'une rare violence. Le procédé de la répétition revient encore pour qualifier de folie humaine les actes de violence qui dépassent les

limites de l'imagination : « et Nafa frappait, frappait, frappait ». La prédominance de ce verbe « frapper » lui accorde une signification particulière dans le récit : on frappe le corps humain comme on frappe un serpent. En vue de s'assurer qu'il est bien mort et qu'il n'y a plus de danger, on le frappe à plusieurs reprises. En ce qui concerne l'acte criminel de Nafa, le verbe « frapper » est repris trois fois. La même reprise se rencontre chez Hamid sous une autre forme : « Hamid frappa encore, et encore, m'éclaboussant de giclées de sang et de fragments d'os¹⁷⁷ » (p. 75). Il s'agit des répétitions par reduplication qui, en plus d'imprimer un rythme à l'énoncé, jouent le rôle d'amplification de la violence.

Ce genre d'exactions, souvent liées au sadisme, prouve le caractère terroriste de la lutte intégriste. En effet, cette violence porte les marques du terrorisme qui consiste à semer et à répandre la terreur, comme l'explique Roger Dadoun :

Or, la vocation principale et le principal effet de l'acte terroriste étant, étymologie oblige, de « terroriser », d'instaurer et de répandre la «terreur », le Groupe intériorise le principe même de la terreur, et du coup le sujet, identifiant son moi au Groupe, se perçoit, au plein sens du terme, comme « terroriste », et proclame, large compensation pour ses pertes narcissiques : « Mon nom est terreur ! »¹⁷⁸.

L'auteur fait preuve de sa compétence dans le choix des termes et des figures poétiques susceptibles de décrire le corps en tant que support et trace matérielle de la violence. À travers le choix des termes variés, il parvient à décrire avec finesse et clarté le niveau extrême d'une violence abominable dont le corps humain a été l'objet. En effet, si la description du spectacle de l'assassinat de Hanane impressionne

¹⁷⁷ Nafa explique ici comment Hamid a écrasé le cadavre de la jeune fille morte sous l'effet de la drogue et des actes de viol commis par Junior.

le lecteur, il reste pétrifié devant la représentation du cadavre de la jeune fille dont le bourreau écrase le visage à l'aide d'une grosse pierre.

Partant du village de Kassem où les paysans se faisaient fracasser le crâne à l'aide des haches, on constate que la nature des armes utilisées pour tuer ces gens-là et la façon même de les massacrer suffisent pour choquer le lecteur et déclencher chez-lui le travail de l'imagination à propos de l'horreur des événements. Le corps morcelé, écrasé, fragmenté laisse dans la mémoire du lecteur des traces de la barbarie des intégristes en Algérie.

La figure du corps en ruines, son éclatement et sa fragmentation ainsi que l'effusion du sang qui l'entoure font du corps un support et une trace matérielle de la violence. Le corps devient ainsi le lieu d'expression d'une mémoire individuelle ou collective.

3.5 Conclusion

Bien qu'*À quoi rêvent les loups* soit une œuvre de fiction, elle apparaît comme un support et une trace matérielle de la violence accablante reliée à la guerre civile d'Algérie. Le récit offre au lecteur une image des actes terroristes et de la criminalité perpétrés par les islamistes dans certaines régions du pays. L'instauration d'un État islamiste fondé sur le principe de liberté et d'égalité semble constituer le rêve des islamistes et le fondement de la guerre qui se fait au nom de la libération du peuple.

¹⁷⁸ Roger Dadoun, *La violence : Essai sur l'« homo violens »*, op. cit., p. 28.

Dans certains récits de notre corpus¹⁷⁹, la violence qui accompagne cette volonté de libération est cimentée par la propagande de l'idéologie du mal au nom de Dieu.

Yasmina Khadra condamne avec force les islamistes pour les atrocités dont ils se sont rendus coupables tout au long de la guerre. Cependant il passe sous silence l'implication de l'armée gouvernementale dans les massacres de la population civile. Et pourtant, certains auteurs et les médias pointent du doigt cette armée qu'ils accusent d'avoir eu une part importante dans ces massacres. C'est à travers le parcours de Nafa Walid que le narrateur explore les méandres d'une telle violence et nous expose les différents facteurs qui ont conduit les jeunes à prendre les armes contre leur gouvernement et à déclencher une guerre civile dévastatrice. Cette guerre, telle que représentée dans le récit, a donné naissance à un type de violence un peu complexe. Il s'agit, en effet, d'une violence où le massacre et le terrorisme s'amalgament pour mettre le pays dans l'horreur et la désolation.

Pour transmettre au lecteur la mémoire d'un tel drame, Yasmina Khadra a choisi, comme l'a fait Kourouma, la forme du récit mettant le narrateur dans une position de témoignage, en vue de créer un effet de réel. Cependant, dans *Allah n'est pas obligé*, la médiation du narrateur est apparente du début à la fin du récit qui, de ce fait, devient homodiégétique, tandis que dans *À quoi rêvent les loups*, l'histoire est racontée par deux narrateurs dont l'un se place à l'extérieur de l'histoire. Ce dernier se fait voir comme un observateur-narrateur anonyme. À la manière du témoin direct des événements, il raconte ce qu'il a vu, et procède à l'évaluation des personnages. Il

¹⁷⁹ Il s'agit, entre autres, d'*Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma et d'*À quoi rêvent les loups* de Yasmina Khadra.

se penche sur le récit des actes de violence commis par Nafa Walid et ses pairs. Quant à ce dernier, il se présente, comme un narrateur-personnage qui raconte quelques épisodes de son parcours, tout en mettant l'accent sur ses sentiments intérieurs : ses espoirs, ses déceptions, ses souffrances et ses émotions. Alors que dans *Allah n'est pas obligé*, les paroles des personnages passent par la voix du narrateur, dans *À quoi rêvent les loups*, elles passent aussi bien par celle des personnages que par celle des deux narrateurs. La voix des personnages se manifeste à travers le dialogue. Cela permet de confronter différents points de vue à partir de la multiplicité des voix.

Outre le choix de la forme du récit, d'autres stratégies littéraires ont été mises en œuvre pour permettre la construction et la transmission d'une mémoire de la violence relative à la guerre civile d'Algérie. Il s'agit, entre autres, de la nomination, de la description, de la répétition, de la distanciation ironique et de l'intégration de la mémoire dans l'espace et le temps. La mise en œuvre d'une forte personnification et d'une description frappante constitue l'une des principales stratégies poétiques de transmission de la mémoire de la violence.

Suite au choix de la forme du récit et aux diverses techniques poétiques mises en œuvre, Yasmina Khadra a su construire un discours romanesque qui porte quelques traces de la violence en rapport avec la guerre civile d'Algérie. Ces traces sont susceptibles de servir comme marqueurs de mémoire ou comme éléments catalyseurs du travail de la mémoire et de l'imagination en ce qui concerne ladite violence. Le discours romanesque devient, pour ainsi dire, porteur des marques de cette expérience du sang et de la douleur.

CHAPITRE IV

**DE LA PRISON EN TANT QUE LIEU DE MÉMOIRE DE
LA VIOLENCE**

Cette aveuglante absence de lumière

4.1 Introduction

La question du châtimeut et du droit de punir demeure problématique, étant donné que, dans certains cas, l'usage de ce droit devient un abus et une source de violence poussée à l'extrême. Au lieu de servir de moyen de correction et de redressement du comportement moral des individus, la prison peut devenir un outil de violence contre les indésirables. C'est dans ce sens que, sous le règne du roi Hassan II du Maroc, des bagnes clandestins ont été mis en place pour éliminer les opposants politiques en leur infligeant le supplice d'une mort lente. Le bagne de Tazmamart, qualifié de prison de la mort, est le plus redoutable de ceux qui ont été utilisés pendant la période des disparitions politiques qui ont marqué les « années noires¹⁸⁰ » du roi Hassan II. Ce bagne est représenté comme un lieu par excellence de la violence, de la vengeance, de la souffrance et du cynisme.

À travers le témoignage d'un rescapé du bagne de Tazmamart, Tahar Ben Jelloun déploie tout un ensemble de stratégies poétiques pour construire et transmettre, au lecteur, la mémoire de la barbarie qui a frappé, dans le silence et le noir, les militaires impliqués dans l'attentat de Skhirate contre le roi Hassan II. *Cette aveuglante absence de lumière*¹⁸¹ est une mise en fiction du drame qui a suivi l'avortement de ce coup d'État. En dévoilant la nature du lieu et les conditions

¹⁸⁰ Le règne du roi Hassan II du Maroc s'est étendu sur une période de 38 ans (1961-1999). Les « années noires » de son règne couvrent la période du début des années 1970 au début des années 1990. Il s'agit des années où son régime s'est distingué par un système de disparition politiques et de répressions sans précédent. L'attentat de Skhirate n'a servi qu'à attiser le feu pour faire la chasse aux opposants politiques.

¹⁸¹ Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001.

d'enfermement, le récit participe à la construction et à la transmission de la mémoire des atrocités subies par les prisonniers du bagne en question.

4.2 Le contexte sociopolitique du roman

Cette aveuglante absence de lumière est un récit de témoignage dont l'univers est construit à partir d'une société régie par un pouvoir dictatorial qui applique le principe de la violence pour assurer sa survie. Le règne du roi Hassan II n'a fonctionné que sur la base de ce principe qui lui permettait d'écraser ses adversaires. Il a pris le pouvoir en 1961 et, quelques années après, il a instauré, dans le pays, un système de répression sanguinaire visant à dissuader toute tentative de prise du pouvoir par ses opposants, comme en témoigne *Amnesty International* :

Depuis le début des années 60, le système des « disparitions » en détention secrète est utilisé par le Gouvernement marocain pour punir certains suspects d'opposition politique. Ceux qui « disparaissent » sont détenus pendant des années dans des centres de détention secrets, totalement retranchés du monde extérieur, dans des villas, des camps, des fermes isolées et d'anciens forts. Nombre de « disparus » meurent en détention secrète ; ils sont enterrés secrètement à la hâte dans la cour des centres où ils étaient détenus. Les familles n'en sont jamais informées et aucune enquête n'est ouverte¹⁸².

Ce passage se présente comme une confirmation de ce que Tahar Ben Jelloun nous transmet à travers *Cette aveuglante absence de lumière*. En effet, les circonstances des disparitions et les conditions d'enfermement, telles que présentées par *Amnesty International*, laissent voir une certaine similitude avec celles du roman.

¹⁸²Voir le rapport d'Amnesty International du 14 avril 1993 : « Maroc : les disparus : le mur du silence doit tomber », tiré sur le site web : <http://web.amnesty.org/library/Index/FRAMDE290011993?open&of=FRA-380>, pp. 1-2.

À travers son commentaire critique paru dans le *Monde diplomatique*, Nancy Dolhem¹⁸³ part du livre d'Ahmed Marzouki pour expliquer les conséquences néfastes de la tentative de coup d'État du 10 juillet 1971 contre le roi Hassan II. Le récit d'Ahmed Marzouki (*Tazmamart cellule 10*) et celui de Tahar Ben Jelloun (*Cette aveuglante absence de lumière*) partagent le même contexte de production dans la mesure où ils racontent un événement qui s'est produit au même bagne. Cependant, l'auteur de *Tazmamart cellule 10* raconte le récit de l'horreur qu'il a vécu, tandis que *Cette aveuglante absence de lumière* est le résultat d'un témoignage fait à Ben Jelloun par Aziz Binebine, l'un des rescapés du bagne en question. À partir de ce témoignage, le roman construit la mémoire collective là où, en raison de la disparition des détenus et du secret entourant leur détention, cette mémoire n'a pas pu se former ni se sédimenter. C'est à ce niveau que réside l'enjeu mémoriel du roman par rapport à la violence secrète liée à ce type d'enfermement.

Dans *Cette aveuglante absence de lumière*, il est question d'un ancien prisonnier du bagne de Tazmamart qui raconte le récit du carnage dont il a été victime, malgré son innocence qu'il ne cesse de clamer. Comme Ahmed Marzouki,

¹⁸³ « Sous-officier des Forces Armées Royales (FAR), Ahmed Marzouki a participé à son corps défendant au coup d'État de juillet 1971 contre le roi Hassan II au palais de Skhirate. Ce coup d'État mal organisé par la haute hiérarchie militaire a tourné au véritable carnage. Des soldats ont tiré dans la foule des invités du roi qui fêtait son anniversaire. Le roi sauva sa vie en se cachant plusieurs heures dans les toilettes. Il est parvenu ensuite à renverser la situation en réapparaissant par surprise. Un certain nombre de responsables militaires ont été fusillés aussitôt après. D'autres qui avaient été envoyé en commando sans connaître le but de leur mission ont été condamnés à des peines de 3 à 5 ans de prison. Ahmed Marzouki était de ceux-là. Il a été condamné en février 1972 à cinq ans de prison. Estimant que la justice s'était montrée trop clémente en condamnant ces militaires innocents, Hassan II les fit enlever nuitamment de la prison où ils purgeaient leur peine et ordonna de les enfermer – pour toujours – dans un bagne secret, spécialement construit au fin fonds du royaume pour assouvir cette sinistre vengeance. Pendant des années, on ignorait tout de leur sort ». Il s'agit d'un extrait du commentaire critique de Nancy Dolhem « Tazmamart cellule 10 par Ahmed Marzouki », paru dans *Le*

Salim, le numéro 7 du bagne¹⁸⁴ a été impliqué dans l'attentat du 10 juillet 1971, attentat qui fut à l'origine de son enfermement pendant une période de 18 ans. À travers ce récit, il dévoile la nature du supplice que le roi Hassan II a fait subir aux suspects. Il raconte comment ils ont quitté l'École militaire d'Ahermemou pour une mission dont ils ignoraient la nature, comment le coup d'État a été déjoué, et la vengeance du roi dont ils ont été victimes. Le narrateur fait le récit du parcours qui les a conduits de l'École militaire d'Ahermemou à la prison centrale de Kenitra, où ils ont passé quelques années avant d'être transférés au bagne de Tazmamart. La trame du récit est centrée sur les pires conditions d'enfermement, la souffrance extrême des détenus, la mort d'un grand nombre d'entre eux et le prix qu'a payé une minorité qui a pu tenir jusqu'à la fin de leur détention. Ils doivent leur libération, non pas à la clémence du roi, mais plutôt à un miracle qui a permis la fuite d'informations à partir desquelles l'opinion internationale et les organisations des droits de la personne ont été mobilisées pour cette cause.

Contrairement à Yasmina Khadra qui, dans *À quoi rêvent les loups*, fait une mise en récit du terrorisme sous sa dimension triangulaire, Tahar Ben Jelloun fait une mise en fiction des pratiques de violence qu'on peut qualifier de « terrorisme d'État¹⁸⁵ ».

Monde diplomatique de février 2001. L'extrait est tiré sur le site web de la revue *Le Monde diplomatique* : www.bibliomonde.com/pages/fiche-livre.php3?id_ouvrage=52, p. 1 sur 4.

¹⁸⁴ Salim est le nom du narrateur et personnage principal de *Cette aveuglante absence de lumière*. Il figure parmi les rescapés du bagne B. Le bagne A était, essentiellement, réservé aux officiers incarcérés, principalement pour des raisons politiques.

¹⁸⁵ On peut parler du terrorisme d'État dans la mesure où le régime au pouvoir fait appel à un emploi systématique de la violence pour éliminer les opposants politiques.

4.3 Les personnages et leurs fonctions sociales

Cette aveuglante absence de lumière est un roman basé sur un témoignage. Il s'agit d'un récit dont l'histoire tourne autour de deux catégories de personnages. La première comprend les personnages qui ont un rôle particulier dans la trame du récit. La deuxième est composée de protagonistes de l'histoire officielle et de personnages « providentiels¹⁸⁶ ». Dans la première catégorie, on peut classer le groupe de Salim et sa famille, le groupe des détenus et le groupe des gardes.

Salim est narrateur homodiégétique. Il fait partie de la catégorie des détenus, et se présente comme le personnage focalisateur du récit, bien que, de temps en temps, il laisse entendre la voix des autres personnages à travers des procédés littéraires variés. C'est un ancien instructeur à l'École militaire d'Ahermemou. Le 9 juillet 1971, c'est-à-dire la veille de son arrestation, il accède au grade de lieutenant. En tant que détenu, il porte le numéro 7 comme matricule. Comme tous ses compagnons, il est considéré comme un traître à la patrie, et doit en payer le prix. Il apparaît comme un héros problématique¹⁸⁷ dont l'expérience douloureuse permet au lecteur d'avoir une vision critique de la vie politique de la société qui a servi à la production du récit.

¹⁸⁶ Il s'agit de personnages qui apparaissent d'une façon inattendue mais dont la présence va contribuer au dénouement de l'histoire.

¹⁸⁷ Selon la conception de Georges Lukacs, Salim est considéré comme un héros problématique, dans ce sens qu'il s'agit d'un individu qui, portant en lui une noble ambition de devenir officier de l'armée, s'est vu déçu par la société qui l'a conduit à passer, impuissant, une bonne partie de sa vie au sein d'un bagne d'où il est sorti dans un état de délabrement physique.

À travers la voix des différents personnages et à travers sa propre voix, Salim fait le récit du calvaire qui lui a été infligé, avec ses compagnons d'infortune, pendant une longue période d'enfermement dans le secret le plus absolu, et durant lequel ils étaient coupés du reste du monde et aveuglés par une absence totale de lumière. Pendant 18 ans, ils seront livrés à une mort lente, châtement conçu, au temps du roi Hassan II, pour punir « les traîtres à la patrie¹⁸⁸ ». Salim expose, cas par cas, la violence et la souffrance dont lui et ses compagnons ont été victimes, ainsi que les diverses stratégies déployées pour sortir vivants de cet enfer. Ce dernier ne se reproche rien, car, comme il le précise, il n'a fait qu'obéir aux ordres de ses supérieurs, sans savoir, la mission qui les conduisait au palais royal où devait se commettre l'attentat contre le roi.

Sans avoir participé activement à cet attentat, Salim s'est vu infliger une peine de 18 ans de prison dans des conditions épouvantables. Il incarne les victimes de la dictature du roi Hassan II. En outre, il se distingue par sa force et sa volonté de résistance face au châtement horrible qu'il a subi. Pour avoir survécu à cette peine de la mort lente, Salim apparaît comme un miraculé. C'est pourquoi, à la fin de l'épreuve, sa mère lui témoigne sa compassion en disant ceci : « Je sais de quoi sont capables les hommes quand ils décident de faire mal à d'autres¹⁸⁹ ». Sa survie symbolise la victoire du bien sur le mal, une victoire qui requiert la mobilisation et la

¹⁸⁸ Tous les opposants politiques étaient considérés comme des traîtres à la patrie.

¹⁸⁹ Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, *op.cit.*, p. 228. Dorénavant, les citations extraites du roman en étude, seront, à titre de référence, identifiées au moyen du numéro de la page mis entre parenthèses à la fin de l'extrait.

détermination des hommes et des femmes animés par un esprit de lutte contre l'injustice en vue du respect de la vie humaine.

La mère de Salim joue son rôle de mère d'une façon remarquable. Son père étant un mauvais mari et toujours absent en famille, la mère de Salim s'est toujours battue pour assurer un meilleur avenir à ses enfants en leur donnant une éducation rigoureuse. Comme il le dit lui-même, c'est à sa mère que Salim doit son courage et son esprit de résistance. En effet, s'il a pu sortir vivant de sa cellule où il a passé 18 ans de pénibles souffrances, c'est que, dès son enfance, il a appris à affronter courageusement l'adversité. Au moment où les autres abandonnaient le combat pour la survie, il a résisté jusqu'à la fin, d'où le rôle important qu'a joué sa mère, contrairement à son père qualifié de « monstre égoïste », avide des honneurs et se souciant peu de sa famille. C'est un père qu'on voit rarement chez lui, puisqu'il est passionné par son rôle de bouffon du roi. Il est toujours à la cour pour charmer le roi avec ses poèmes qu'il doit à la fidélité de sa mémoire. Bien qu'il soit un grand séducteur de femmes, il est dépourvu du sens de la famille, comme le précise Salim : « Ma mère ne comptait plus sur notre père, un bon vivant, un monstre d'égoïste, un dandy qui avait oublié qu'il avait une famille et dépensait tout l'argent chez des tailleurs qui lui confectionnaient une djellaba en soie par semaine » (p. 34). En présence du roi, il va renier et condamner son fils Salim pour avoir commis « un crime impardonnable ».

La famille de Salim est constituée de personnages axiologiques à travers lesquels le narrateur soulève la question des valeurs familiales. Il loue le courage et la

combativité d'une femme soucieuse de l'éducation de ses enfants et critique le système d'asservissement qui conduit un individu à renoncer à ses responsabilités familiales.

Après son arrestation, le groupe des prisonniers de Tazmamart deviendra pour Salim une nouvelle famille, dans ce sens que c'est avec lui qu'il pourra partager ses peines et ses douleurs. Les détenus du même bagne que Salim sont au nombre de vingt-trois. La plupart d'entre eux ont été arrêtés pour avoir trempé dans la tentative de coup d'État organisé contre le roi Hassan II, dans la nuit du 10 juillet 1971. Certains d'entre eux étudiaient à l'École militaire d'Ahermemou au Maroc. D'autres, comme Salim, se trouvaient au même endroit en tant qu'instructeurs. Un certain nombre de ces prisonniers furent incarcérés pour des raisons relatives au conflit du Sahara Occidental opposant le Maroc et le Front Polisario¹⁹⁰. Le groupe appartenant au même bagne que Salim peut être réparti en deux séries de personnages : celle des survivants et celle de ceux qui ont perdu leur vie en prison. Ces derniers ont succombé à la suite de diverses causes : le suicide, la grève de la faim, la maladie, les piqûres de scorpions, etc. La nature de la souffrance subie par chacun des détenus et la façon dont certains sont morts frappent le lecteur de par leur caractère horrible. La description de ces deux éléments permet au narrateur de construire et de transmettre, au lecteur, une mémoire de l'horreur commis par le régime du roi Hassan II à travers le châiment d'une mort lente infligé à ses adversaires.

¹⁹⁰ Le Front Polisario est une organisation politique armée qui, depuis presque trente ans, a procédé à la proclamation de la République arabe sahraoui démocratique (RASD). Le Polisario lutte depuis plusieurs années pour la libération du Sahara occidental, région que le Maroc considère comme faisant partie de son territoire.

Les survivants du bagne B¹⁹¹ sont au nombre de quatre sur vingt-trois condamnés. Il s'agit de Salim, Omar, Wakrine et Achar. Selon l'affirmation du narrateur, au moment de leur libération, ils se trouvent dans « un état de délabrement et de fatigue physique effroyable ». Ici, on ne parlera que d'Omar et de Wakrine pour le rôle qu'ils ont joué dans la trame du récit.

Wakrine est considéré comme un brave garçon suite au combat qu'il a mené contre les scorpions introduits méchamment par les gardes à l'intérieur de la prison. Il a manifesté son courage en suçant le poison injecté par les scorpions dans le corps de ses compagnons. Cependant, faute de pouvoir obtenir son secours à temps, certains d'entre eux ont succombé aux piqûres de ces bêtes. En plus de cette fonction importante pour le groupe, Wakrine a joué un rôle déterminant pour la libération des survivants du bagne de Tazmamart. Cela a pu se réaliser grâce à l'intervention de M'Fadel, son cousin par alliance qui était un gradé des gardes du bagne. Par le biais de celui-ci, Wakrine a pu envoyer à sa famille une lettre au moyen de laquelle il y a eu une fuite d'informations concernant le lieu et les conditions déplorables de leur enfermement. À partir de ces informations, on a eu recours à *Amnesty international* et à l'opinion internationale pour mettre fin à ce calvaire. Dès lors les survivants de Tazmamart ont été libérés et le bagne, démoli, afin de faire disparaître les preuves de l'existence de cet enfer.

¹⁹¹ Il est à préciser que les détenus de Tazmamart étaient enfermés dans deux bagnes : le bagne A et le bagne B. Salim fait le récit de la vie qu'ils ont menée au bagne B dans lequel il était lui-même incarcéré. Au sortir de la prison, le bagne A compte vingt-huit survivants sur cinquante-huit condamnés parmi lesquels figurent les officiers militaires impliqués dans l'attentat contre le roi.

Omar a joué un rôle dans la libération des prisonniers du camp de la mort grâce à l'intervention de son petit frère qui faisait ses études en France. Celui-ci, une fois alerté des conditions d'enfermement d'Omar et de ses compagnons, a contacté Christine, une femme militante pour les droits de la personne, et c'est surtout à elle que les survivants du bagne doivent leur libération. Omar a survécu au châtiment de la mort lente suite au médicament qu'il recevait de sa famille par l'intermédiaire de M'Fadel.

Les victimes du bagne B ont connu une mort de nature différente, une mort qui a emporté chacun dans des conditions atroces. Certains sont morts de la folie occasionnée par les conditions d'enfermement insupportables. Il s'agit de Hamid, le numéro 12, Larbi, le numéro 4, Ruchdi, le numéro 23, Moh, le numéro 1 et Majid, le numéro 6. Le nombre élevé de ceux qui ont perdu la raison par rapport au nombre total des prisonniers du bagne B détermine la nature du tourment auquel ils étaient exposés. D'autres détenus ont succombé à une longue maladie due à l'insalubrité qui régnait à l'intérieur du bagne et au manque de soins médicaux. Au total, ils sont au nombre de cinq : Driss, le numéro 9, Sebban, Fellah, le numéro 14, Mohammed, le numéro 1 et Ichou, le numéro 17. Leur nombre plus ou moins élevé¹⁹² révèle le caractère déplorable de leurs conditions d'enfermement. Le fait de priver tous les détenus de médicaments indique la volonté des autorités de l'époque d'infliger une souffrance cruelle à leurs adversaires.

¹⁹² Ce nombre est considéré comme élevé par rapport au nombre total des détenus se trouvant dans le bagne réservé au groupe de Salim.

Deux prisonniers du bagne B se sont donné la mort pour échapper aux sévices douloureux exercés sur eux à travers le système d'une mort lente. Il s'agit d'un certain Abdelkader et de Majid, le numéro 6. Le suicide se révèle comme une marque de l'impossibilité d'un individu à supporter une douleur qui dépasse les limites de ses capacités de résistance.

Trois détenus sont morts suite au problème de régime alimentaire : Karim, le numéro 15, Bourras, le numéro 13, et Abbass. Karim est un petit gros, originaire d'El Hajeb. Au départ, son ambition est de devenir officier. Au bagne de Tazmamart, il est obsédé par le temps : « Il pouvait dire l'heure à la minute près, de jour comme de nuit. Il était donc tout désigné pour être notre calendrier, notre horloge et notre lien avec la vie laissée derrière nous ou au-dessus de nos têtes » (p. 40). En tant que gardien du temps, Karim permettra à tout le groupe de suivre le fil du temps, ce qui constitue un facteur majeur pour sa survie. Tout en restant esclave du temps, Karim se sent en liberté puisqu'il se croit occupé par un mal nécessaire pour son bien et celui de ses compagnons. À un certain moment, il commence à ressentir l'usure de sa mémoire et, pour éviter la perte des repères temporels, c'est Salim qui prend la relève en collaboration de Fellah, le numéro 14. La mort de Karim est occasionnée par la faiblesse et la malnutrition due à la perte d'appétit. Abbass est mort suite à un problème d'indigestion. Vers la fin de l'enfermement, il y a eu un changement de régime et Abbass a avalé la viande grasse sans la mâcher. L'estomac n'étant plus capable de digérer une nourriture inconnue, l'indigestion a provoqué, chez-lui, une violente fièvre qui a occasionné sa mort quelques jours après. Quant à Bourras, la constipation a été à l'origine de sa mort.

À ces personnages évoqués s'ajoute une longue liste de ceux qui sont morts pour diverses raisons comme la rigueur du froid, mais le nombre de ceux qui ont été présentés paraît suffisant pour que l'on puisse avoir une image des conditions déplorables dans lesquelles ils ont perdu la vie. Ces conditions sont aggravées par la présence des gardes d'une intransigeance exceptionnelle. Il s'agit en particulier d'un certain Kmandar, un officier invisible, chargé de la direction du bagne de Tazmamart et dont la tâche majeure se résume aux ordres qu'il donne pour semer la terreur. Il est là pour s'assurer que le processus de la mort lente se déroule comme il faut. Le bagne de Tazmamart compte un nombre total de huit gardes. Parmi les huit gardes, il y en a deux qui sont particulièrement mauvais : Fantass et Hmidouche. M'Fadel est un garde qui a joué, sans le savoir, un grand rôle dans la libération des survivants du bagne de Tazmamart, non pas par compassion, mais sous l'effet de la corruption. C'est lors de son départ en congé que M'Fadel prendra avec lui les lettres de Wakrine. Les autres détenus passeront par ce dernier pour transmettre des informations à leurs familles. L'intérêt de M'Fadel dans cette affaire se fait comprendre à travers les déclarations de Salim à ce propos :

Pourquoi M'Fadel, le chef des gardes, le plus âgé, le plus cynique, acceptait-il de porter des messages à l'extérieur, risquant sa vie et celle de ses subordonnés ? L'appétit du gain, la rapacité. Il gagnait beaucoup d'argent en rendant ces services à Wakrine. Nous n'avions plus rien à perdre. Cela faisait plus de dix-sept ans que nous étions dans ce mouvoir, surveillés par les mêmes gardes (p. 182).

Tout laisse croire qu'avant même que Wakrine découvre que M'Fadel est son cousin par alliance, celui-ci a déjà pris contact avec la famille du détenu en question et qu'il tire profit de l'argent qu'on lui donne en vue de s'occuper de son cousin. C'est à

partir de ces liens entre Wakrine et M'Fadel que sera découvert le secret des bagnes de la mort instauré par le roi Hassan II.

Le roi Hassan II, l'un des protagonistes de l'histoire, est un homme secoué par deux tentatives de coup d'État, ce qui l'a poussé à prendre des mesures draconiennes contre ses adversaires. La disparition des opposants politiques et le principe d'une mort lente ont été mis en œuvre, non seulement pour dissuader les adversaires, mais aussi pour assouvir la soif de vengeance du roi contre ses ennemis. Le roi Hassan II est le symbole de la terreur et de la dictature. Il incarne les rapports entre le pouvoir¹⁹³ et la violence.

Les principaux adversaires du roi apparaissant eux aussi comme des protagonistes de l'histoire sont le Commandant A. et l'adjudant Atta. Le commandant en question est le directeur de l'École militaire d'Ahermemou. L'auteur ne révèle que l'initiale de son nom, probablement pour des raisons d'ordre confidentiel. C'est lui l'auteur du coup d'État qui a avorté dans la nuit du 9 juillet 1971, donnant ainsi au roi Hassan II l'occasion de mettre ses adversaires au supplice. On ne parle pas beaucoup de ce commandant, étant donné qu'il a réussi à prendre la fuite et à échapper à la colère du roi.

¹⁹³ Dans son ouvrage *La violence. Essai sur l'« l'homo violens »*, Roger Dadoun considère le Pouvoir comme un instrument privilégié de la violence : « Dans les orchestrations de fureur et d'apocalypse qu'elle conduit, la violence dispose d'un instrument privilégié, à l'efficacité redoutable : le Pouvoir, entendu ici dans son sens habituel de pouvoir politique, exemplaire des différents systèmes d'organisation et d'exercice de la domination et de la souveraineté : pouvoir religieux, économique, social, culturel, ou autre. On est d'emblée frappé par la proximité existant entre pouvoir et violence :

L'adjudant Atta, un berbère d'une discipline et d'une rigueur « métalliques », se présente comme l'homme de confiance du commandant A. Il est le sous-officier le plus important d'Ahermemou, craint et respecté. C'est lui qui conduira au palais du roi les acteurs du coup d'État manqué. Quelques jours après l'attentat, il sera arrêté et enfermé au bagne de Tazmamart. Peu après, il sera transféré au palais royal où il va se retrouver face à face avec le roi. Suite au refus de dévoiler au roi les noms de deux « voyous » qui ont tenté de violer une femme au palais au moment de l'attentat, Atta sera exécuté sur ordre du roi. La libération des détenus de Tazmamart et la démolition des bagnes de la mort au Maroc a nécessité le concours de personnages¹⁹⁴ de nature humaine et animale, ce qui explique la puissance qui couvrait ce système des bagnes de la mort.

Au niveau de la série du bestiaire, on note une sorte de cohabitation entre les humains et les bêtes sauvages. Comme le souligne Anatole Mbanga, « la valeur symbolique de ce type de bestiaire est de susciter la peur et révéler les aspects négatifs d'un monde 'invivable'¹⁹⁵ ». L'omniprésence du bestiaire est d'habitude nuisible à l'existence humaine. Cependant, au bagne de Tazmamart, cette cohabitation semble plutôt bénéfique pour les détenus, sauf évidemment la présence des scorpions qui sont là pour les tuer. Parlant de la présence des scorpions dans *Les yeux du volcan* de Sony Labou Tansi, Anatole Mbanga précise que « l'omniprésence

toujours, en quelques façons, le pouvoir affronte et utilise la violence, et celle-ci, en retour, exprime toujours une certaine forme de pouvoir ». Voir Roger Dadoun, *op.cit.*, p. 58.

¹⁹⁴ À ce groupe, nous avons accordé la qualification de « personnages providentiels ».

¹⁹⁵ Anatole Mbanga, *Les Procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi : Systèmes d'interactions dans l'écriture*, Montréal, L'Harmattan, 1996.

des scorpions est le symbole de l'agressivité, du mal absolu¹⁹⁶ ». L'introduction de ces bêtes tueuses à l'intérieur du bagne se présente aussi comme le symbole de l'agressivité de la part des gardes à l'égard des détenus. C'est, pour ainsi dire, le symbole du mal absolu qui est la marque du terrorisme politique. En plus des scorpions, la série du bestiaire est constituée des oiseaux qui donnent aux prisonniers des signes prémonitoires concernant les événements qui sont sur le point de se produire. Il y a aussi un chien qui, pour avoir mordu un général, est enfermé avec les prisonniers de Tazmamart. La faim est à l'origine de la mort de l'animal dont les détenus ont apprécié la compagnie.

En plus de M'Fadel, la série des humains considérés comme personnages providentiels est représentée par madame Christine et le petit frère d'Omar dont on ne précise pas le nom. Salim dresse la liste de ces personnages en ces termes :

Nous étions en 1991. Nous n'avions aucune nouvelle du pays et du monde extérieur. Je calculais le temps passé entre la première lettre sortie du bagne et la légère amélioration de la bouffe. J'établissais un lien entre ces deux faits, sans penser à l'espoir et encore moins à une quelconque victoire. Cinq années de messages, de bouteilles à la mer. Comment aurais-je pu savoir tout ce que faisait madame Christine, mon frère qui vivait en France, la pharmacienne, sœur d'Omar, la femme de Wakrine, et bien d'autres personnes qui alertaient le monde sur notre enfer tenu durant une quinzaine d'années au secret ? (p.196).

À partir de cet extrait, on constate que l'affaire du bagne de Tazmamart a mobilisé un bon nombre de personnes pour qu'elle soit réglée pour de bon. N'eût été l'intervention de la communauté internationale, personne ne serait sorti de ce bagne tenu secret pendant longtemps.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 220.

Madame Christine a joué un rôle particulièrement déterminant dans la libération des prisonniers de Tazmamart et dans la démolition de ce même bagne. Elle incarne la détermination des militantes pour le respect des droits de la personne.

4.4 Formes et stratégies littéraires de construction et de transmission de la mémoire de la violence

La mémoire qui fait l'objet de ce chapitre est reliée à une violence atroce subie par un ensemble de détenus, victimes du système conçu pour écraser les opposants politiques du roi Hassan II par mort lente. Il s'agit d'une mémoire douloureuse dont la transmission s'effectue sur base d'une variété de stratégies discursives.

4.4.1 Le narrateur dans l'espace de la polyphonie énonciative

Pour transmettre cette mémoire, l'auteur a eu recours à une combinaison de stratégies littéraires dont la polyphonie énonciative, qui se manifeste à travers l'organisation narrative du récit, le dialogue, le discours rapporté, etc. La question de la combinaison des discours et de la variété des techniques littéraires explique la complexité de l'événement à raconter et de la mémoire à transmettre.

4.4.1.1 L'organisation narrative du récit

En affirmant que « toute histoire se constitue au travers de la narration qui l'expose¹⁹⁷ », Glaudes et Yves Reuter soulignent aussi l'importance des personnages dans la narration, et en particulier, le rôle du narrateur dans la conduite du récit. Il est

à signaler qu'une bonne transmission de la mémoire dépend d'un certain nombre de facteurs, dont la construction des personnages et l'organisation narrative du récit.

Comme nous l'avons déjà évoqué, *Cette aveuglante absence de lumière* est un récit basé sur un témoignage à travers lequel le narrateur raconte l'expérience douloureuse des prisonniers du bagne de Tazmamart. Salim, se présente comme l'un de détenus du bagne de Tazmamart, qui, à travers la voix du narrateur, offre au lecteur un témoignage vif de la violence dont ils ont été victimes dans cette prison tenue secrète. Il organise le récit en alternant séquences narratives, descriptions et paroles des personnages. Même s'il intègre souvent les paroles des personnages dans le récit, le narrateur intervient de façon plus directe. Il est présent comme personnage de l'histoire qu'il raconte (récit homodiégétique). Sa présence est apparente du début à la fin, et cela place le récit dans le mode du raconter. Cependant, avec l'intégration des paroles rapportées, on entre dans le mode du montrer qui permet de créer un effet de vraisemblance et de confronter différents points de vue. Bien que le narrateur occupe une place prépondérante dans la narration, on ne peut pas passer sous silence la prédominance du discours rapporté et l'usage du dialogue dans le récit. Cela place le récit dans une vision polyscopique qui permet de relativiser la vision de chacun.

Au niveau des voix narratives, le caractère homodiégétique du récit implique la prédominance des pronoms personnels *je* et *nous* dans la narration, mais l'alternance des pronoms de la première et de la troisième personne demeure visible. Étant donné la présence du dialogue, les pronoms de la deuxième personne

¹⁹⁷ Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le personnage*, op.cit., p. 54.

interviennent dans le récit à travers les échanges. Les pronoms de la première personne se réfèrent essentiellement au narrateur qui raconte une histoire reliée à son expérience, mais ils sont également mis en œuvre dans le cas d'un personnage qui raconte son expérience à travers le dialogue ou le discours rapporté. Le *je* apparaît quand il s'agit d'exprimer les sentiments, les impressions ou les actes personnels du narrateur et le *nous*¹⁹⁸ est convoqué pour souligner le caractère collectif de l'action ou de l'état des personnages :

Je pensais souvent à cette bougie, faite non pas de cire mais d'une matière inconnue qui donne l'illusion de la flamme éternelle, signe symbolique de notre vie. [...]

Mais où étions-nous ? Nous étions arrivés là sans notre regard. Était-ce la nuit ? Probablement. La nuit sera notre compagne, notre territoire, notre monde et notre cimetière (p.10).

Cet extrait permet au lecteur de comprendre les impressions et les sentiments du narrateur lorsqu'il arrive au bagne de Tazmamart, une prison qu'il qualifie de nuit suite à une absence aveuglante de lumière. À travers le « je pensais », il nous offre ses impressions négatives sur le bagne en question. Par la métaphore d'une « flamme éternelle », il donne l'image de la vie qu'ils ont menée là-bas. Cette métaphore frappe le lecteur et le conduit à imaginer la lenteur dans laquelle il a traîné sa douleur et sa survie. De plus, le pronom personnel *je* est utilisé pour exprimer l'expérience d'un personnage à qui le narrateur accorde la parole, soit au moyen de la technique du dialogue, soit à travers le discours rapporté. Les pronoms *il* et *ils* interviennent

¹⁹⁸ La variété des pronoms mis en œuvre souligne aussi le caractère complexe de la mémoire à transmettre. La seule expérience de Salim ne suffit pas à décrire la nature du drame qu'ils ont vécu à Tazmamart, d'où l'alternance de différents pronoms. Le *nous* exprime l'aspect de partage d'une même expérience.

lorsqu'il s'agit du narrateur qui raconte l'expérience d'un personnage ou tout simplement pour présenter l'identité de ce dernier.

L'ordre du récit souffre de quelques perturbations faisant de lui un récit enchâssé. La narration commence par un prologue qui place le lecteur devant un personnage qui, se trouvant dans une situation angoissante, cherche désespérément le moyen de s'en sortir :

Longtemps j'ai cherché la pierre noire qui purifie l'âme de la mort. Quant je dis longtemps, je pense à un puits sans fond, à un tunnel creusé avec mes doigts, avec mes dents, dans l'espoir têtue d'apercevoir, ne serait-ce qu'une minute, une longue et éternelle minute, un rayon de lumière, une étincelle qui s'imprimerait au fond de mon œil, que mes entrailles garderaient, protégée comme un secret. Elle serait là, habiterait ma poitrine et nourrirait l'infini de mes nuits, là, dans cette tombe, au fond de la terre humide, sentant l'homme vidé de son humanité à coups de pelle lui arrachant la peau, lui retirant le regard, la voix et la raison (p.9).

Le premier paragraphe du prologue se tient comme une présentation synthétique de l'histoire. En parlant de la pierre noire¹⁹⁹, le narrateur veut exprimer le caractère mortel du châtement qui lui a été infligé. Ce dernier précise qu'il faut aller à la Mecque pour obtenir la pierre noire, ce qui implique que la situation qu'il traverse est sans issue vue l'impossibilité de trouver une solution. Cette dimension d'impossibilité se fait nettement sentir à travers le terme « longtemps » utilisé dans ce passage ainsi que la métaphore de creuser un tunnel avec les doigts ou avec les dents en vue d'apercevoir un rayon de lumière. À travers ce paragraphe, le narrateur présente, en un mot, l'objet de sa quête – un rayon de lumière – dont il a extrêmement besoin. La métaphore de la tombe et de la nuit détermine le type de prison dans

laquelle ils sont enfermés. Ce paragraphe est riche en termes métaphoriques qu'il n'est pas facile de comprendre sans avoir lu le récit en entier. L'usage des gradations dans ce passage produit un certain pathos qui vise à amplifier le caractère invivable de la prison, la privation des besoins de base pour la vie et les souffrances qui résultent de ce type d'enfermement. Le reste du prologue est centré sur la description de l'univers carcéral, et le récit proprement dit débute avec le deuxième chapitre qui commence, à la page 14, par la présentation de la date fatidique du début des événements.

Le texte comprend en tout 39 chapitres (scènes), et chaque chapitre évoque la présence d'un fait nouveau. L'usage du flash-back et des séquences d'anticipation (plus tard, j'apprendrai que ...) brise la linéarité du récit. L'anticipation intervient dans le récit pour expliquer une situation dont le narrateur, en tant que détenu, ignore certains détails, dans l'immédiat, comme on peut le voir dans ce passage où Salim éclaire la nature des liens d'alliance unissant M'Fadel et Wakrine :

Un jour, M'Fadel se mit à parler à voix basse. Ils chuchotaient. Je ne dis rien, mais j'en conclus qu'ils étaient du même bled. J'apprendrais plus tard qu'ils étaient non seulement cousins par alliance, mais que leurs familles étaient liées par une sorte de pacte appelé « tata » chez les Berbères (p. 167).

Le discours direct et le discours rapporté permettent l'intervention directe des personnages dans la narration. En outre, on assiste à l'intégration, dans le texte, d'autres genres de discours occupant des fonctions poétiques variées : le discours de forme épistolaire, des récits de séquences filmiques, des poèmes, des contes, etc.

¹⁹⁹ La pierre noire est reconnue pour ses vertus d'extraire d'une morsure le venin de serpent qui est, généralement mortel.

4.4.1.2 Au carrefour du dialogue et du discours rapporté

Le discours rapporté occupe une place importante dans ce récit. C'est essentiellement à travers sa forme dialoguée et celle du monologue rapporté qu'il se manifeste dans *Murambi*. Bien que le dialogue apparaisse, dans le récit, comme une forme du discours rapporté, Anatole Mbanga établit une différence entre les deux concepts :

Le dialogue est considéré comme « stratégie de discours », mettant en scène deux ou plusieurs acteurs en situation d'échange « continu » ou « discontinu » de paroles dans le récit. Le discours rapporté, quant à lui, est pris comme une forme d'insertion des paroles de personnages (citations) à l'intérieur des séquences narratives pour étayer les descriptions du narrateur²⁰⁰.

Selon la définition d'Anatole Mbanga, le discours rapporté aurait comme composantes, le monologue rapporté (sur le mode direct) et le discours transposé (le mode indirect du discours rapporté). Le dialogue et le monologue rapporté apparaissent comme les formes du discours rapporté qui sont omniprésentes dans le récit. Au niveau de ce chapitre, le terme de « discours rapporté » est utilisé dans le sens de « monologue rapporté ». La présence de ces formes de discours, dans le récit, démontre le souci du narrateur d'accorder, aux personnages, la liberté de s'exprimer en vue de garder le contact entre eux-mêmes et d'exposer leurs points de vue.

a) Le dialogue

L'introduction du dialogue dans le récit constitue, pour les détenus de Tazmamart un moyen important de communiquer la violence au monde, et de garder

²⁰⁰ Anatole Mbanga, *Les Procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi : Systèmes d'interactions dans l'écriture*, op.cit., p.143.

le moral pour éviter la dépression et le traumatisme. C'est, pour eux, une stratégie de lutte pour la survie.

Dans le passage ci-dessous, le lecteur se trouve en face d'un enchaînement d'échanges successifs entre plusieurs personnages dont Wakrine, qui ouvre le dialogue en parlant de la forte fièvre de Lhoucine et de sa mort probable :

- « La fièvre durera quarante-huit heures. C'est la règle. Surtout ne vous endormez pas ».
- le manque de sommeil nous tue ! cria une voix.
 - La folie nous guette ! dit une autre.
 - Cette histoire de scorpions est un complot pour nous tuer vite, fit remarquer mon voisin de droite.
 - Mais ça ne fait pas l'affaire des autorités, dont le but est de nous voir mourir à petit feu, dis-je (p. 57).

L'intérêt de ce dialogue consiste à exprimer au lecteur la situation alarmante dans laquelle se trouvent les détenus confrontés à l'introduction des scorpions dans leurs cellules. Une telle situation confirme ce que Roger Dadoun appelle « le pur pouvoir » recherché par le système totalitaire au moyen de la violence pure²⁰¹. Si le roi Hassan II ne voulait pas fonctionner dans cette logique, il aurait respecté la peine de cinq ans d'emprisonnement décrétée par les tribunaux de son pays à l'égard des individus impliqués dans l'attentat contre lui. Mais, au moyen du système d'une mort lente, ce dernier a préféré fortifier son pouvoir en créant un monde de crainte et de tourment dans son pays.

²⁰¹ En reprenant les remarques de George Orwell, Roger Dadoun précise ceci : « Le Parti recherche le pouvoir pour le pouvoir... Le pur pouvoir. » Le pur pouvoir est identifié à la violence pure, comme lui érigée en fin suprême : « Le pouvoir est d'infliger des souffrances et des humiliations. Le pouvoir est de déchirer l'esprit humain en morceaux... » La violence du pouvoir instaure le pouvoir de la violence,

L'usage du discours direct permet aux prisonniers d'échanger sur des problèmes qui les concernent tous. L'intervention de plusieurs personnages prenant la parole, à tour de rôle, démontre, dans quelle mesure, chacun est préoccupé par la situation inquiétante qu'ils vivent. Lhoucine souffre gravement d'une forte fièvre attrapée suite au poison injecté par la piqûre des scorpions. Les déclarations de Wakrine, à ce sujet, expliquent le danger auquel ils sont tous exposés : les scorpions, dont le poison tue dans un délai de quarante-huit heures. L'appel à ne pas s'endormir pour lutter contre les scorpions apparaît inquiétant et décourageant, comme on le voit à travers les interventions d'autres personnages : « le manque de sommeil nous tue », « la folie nous guette ». Ces répliques montrent qu'il n'y a pas d'issue, que le danger est partout. C'est une impasse, car pour ne pas mourir d'une piqûre de scorpion, il ne faut pas dormir, mais ne pas dormir tue aussi. Les mêmes répliques créent une image qui frappe la sensibilité du lecteur de par la nature de la violence et du tourment que subissent les détenus.

Le dialogue devient aussi, pour les détenus, un moyen d'exprimer leur douleur, tel que l'on peut le constater avec cet extrait à travers lequel Fellah révèle à Salim l'état déplorable de sa santé :

« Je suis *meouakal*, elle m'a fait manger un gâteau au miel où son grand sorcier avait déposé le poison le plus subtil : il ne tue pas mais donne toutes les maladies.

- T'es sûr que tu n'es pas malade à cause de notre enfermement ?
- Ici, les maladies se sont développées tranquillement. Je pisse du sang, parfois il y a du pus. Cela fait dix-sept ans que ma verge n'a pas servi ! Alors comment expliques-tu ça ? »

qui vise à créer «un monde de crainte, de trahison, de tourment. Un monde d'écraseurs et d'écrasés...». Voir Roger Dadoun, *La violence : Essai sur l'« homo violens »*, op.cit., p. 60.

- Fellah était devenu pour moi un laboratoire : attaqué de partout, son corps résistait. Il me demandait des médicaments.
- « Lesquels ?
- N'importe quel médicament ferait l'affaire. J'ai mal partout »(p. 183).

Ce dialogue permet à Fellah d'exprimer sa douleur, sa souffrance dont, en réalité, il ne connaît pas l'origine. Il s'agit d'une maladie qu'il traîne depuis une longue période. Il se croit avoir été ensorcelé par une femme au moment où il se trouvait encore à l'école militaire d'Ahermemou, et pourtant il est porteur de la syphilis, une maladie qui, pendant plus de dix-sept ans, a miné son corps. Il est inconcevable qu'on garde, en prison, des personnes malades pendant une longue période, sans qu'elles puissent bénéficier des soins médicaux. La description de l'état de santé de Fellah est particulièrement choquante et projette une image douloureuse qui se laisse facilement imprimer dans la mémoire du lecteur. La métaphore du laboratoire détermine le degré de violence²⁰² dont il a été victime. Le fait d'apparaître comme un laboratoire, et de prendre n'importe quel médicament, place le lecteur devant une situation de souffrance incroyable.

b) Le discours rapporté

Le discours rapporté sur le mode direct constitue pour le narrateur un moyen d'introduire le dire d'autrui dans la narration. C'est une technique narrative qui lui permet de reproduire les paroles des personnages à travers le discours direct. Carole Tisset nous présente quelques détails sur l'usage du discours direct :

Dans le discours direct, le narrateur s'interrompt pour laisser place aux discours des personnages qu'il mentionne ouvertement. Les propos rapportés directement relèvent de la mimésis (c'est-à-dire l'illusion qu'un personnage

²⁰² Cette violence s'explique par l'attitude des responsables de la prison qui ont privé Fellah de la possibilité de se faire soigner en vue de le laisser pourrir pour satisfaire à la volonté du roi.

parle à un autre et que le lecteur assiste en quelque sorte à la conversation) comme les dialogues théâtraux dont ils diffèrent uniquement par les moyens utilisés pour les actualiser. Ils sont censés être reproduits fidèlement. Le lecteur n'oubliera pas, cependant, qu'il s'agit d'une reproduction fictive de discours n'ayant pas été tenus²⁰³.

À partir des propos de Carole Tisset, on comprend que le discours direct participe à la création de l'illusion réaliste. Il se manifeste d'une façon prépondérante dans le récit sur le plan du dialogue, du monologue rapporté et du discours tenu par le narrateur au sujet de ses propres expériences.

Le discours rapporté est, principalement, utilisé par le narrateur pour mentionner le dire des gardes qui semblent constituer un groupe à part, par rapport à celui des prisonniers. En tant que locuteur, le narrateur cède la place à ces derniers afin de leur permettre d'exprimer leurs pensées. À travers le discours rapporté des gardes, le narrateur amène le lecteur à saisir l'esprit de cynisme qui les anime et qui les pousse à faire subir aux détenus une violente douleur. L'exemple le plus révélateur à ce sujet est celui des paroles menaçantes que prononce l'un des gardes au moment d'introduire, dans la cellule, deux nouveaux détenus, Baba le Sahraoui et Jama'a :

« Fils de pute, je vous amène de la compagnie, de plus grands fils de pute que vous, puisque ce sont des traîtres encore plus traîtres que vous. Ils disent que le Sahara n'est pas marocain. » [...]

De temps en temps, un garde nous menaçait :

« Vous pourriez être utiles en avant pour baliser la route semée de mines posées par ces salopards de traîtres, ces mercenaires qui sont payés par l'Algérie pour nous piquer notre Sahara. Au moins, là, si quelqu'un saute en l'air après avoir marché sur une mine, ce ne sera pas un de nos vaillants soldats, mais l'un d'entre vous, un traître à la patrie. » (p. 44).

²⁰³ Carole Tisset, *Analyse linguistique de la narration, op. cit.*, p. 88.

Les mots grossiers tels que « fils de pute » et l'expression « traîtres à la patrie » démontrent l'esprit de mépris que les gardes affichent à l'endroit des détenus. Ce discours renferme aussi une nouvelle information concernant le conflit entre le Maroc et le Sahara occidental²⁰⁴. Le caractère cynique du garde se manifeste encore à travers son souhait de voir les détenus se faire tuer par les mines sur le champ de bataille.

Le passage ci-dessous renferme les paroles d'intimidation que M'Fadel a proférées à l'égard des détenus qui, après une grève de silence, se trouvaient rassemblés autour du cadavre d'un des leurs : « À la prochaine grève, je lâcherai les scorpions. Là, on verra qui est, de vous ou de moi, le vrai djinn. Allez, foutez-moi cette merde dans le trou. » (p. 55). Cette attitude de M'Fadel vise à maintenir les prisonniers dans un climat de terreur mortelle, selon les termes de Wolfgang Sofsky qui, à ce sujet, déclare ce qui suit : « La domination politique remplace la menace omniprésente et inappréciable par l'intimidation précise et inattaquable. [...] Chargé de transformer la peur en crainte, le pouvoir maintient les hommes dans une terreur mortelle »²⁰⁵.

Apparemment, tous les gardes fonctionnent sur la base de ce principe. Le sentiment d'indifférence que manifeste le Kmandar à l'égard de la souffrance des prisonniers détermine le sort qui leur est réservé :

Au début, lorsque l'un d'entre nous était très malade, nous supplions les gardes de prévenir le Kmandar. Quand ils avaient l'audace de rapporter, par exemple : « Le numéro 6 est gravement malade... », il hurlait :

²⁰⁴ Il s'agit de la question du conflit entre le Maroc et le Front Polisario qui luttait pour l'indépendance du Sahara occidental.

²⁰⁵ Wolfgang Sofsky, *Traité de violence*, op.cit., p. 14.

« Ne venez jamais me dire qu'Untel est malade. Ne venez que pour m'annoncer sa mort, pour que ma comptabilité soit en règle. C'est compris ? Je ne veux jamais entendre le mot ' malade '. Allez, dégagez ! » (p. 161).

Le discours du Kmandar fait percevoir un cachet ironique qui se manifeste à travers les recommandations qu'il donne aux gardes (Ne venez jamais me dire qu'un tel est malade...). La mort d'un prisonnier devient pour lui une bonne nouvelle, car sa mission est de les soumettre au processus d'une mort lente en les faisant souffrir par tous les moyens possibles. Le Kmandar se fait voir comme le symbole de la terreur, et représente un pouvoir qui fonctionne sur base de la terreur. Les propos qu'il tient ici prouvent qu'il est là pour attendre la mort des détenus de la prison dont il est le responsable. L'ironie devient plus fine quand il précise que sa comptabilité doit être en règle en fonction du nombre de morts. Les prisonniers n'importent que pour les statistiques. Probablement qu'il s'agit d'un ordre qu'il a reçu de ses supérieurs. L'ironie porte, non seulement sur le commandant de la prison, mais aussi sur le régime au pouvoir. Le discours du Kmandar est frappant de par sa dimension cynique et ironique.

Le discours rapporté des prisonniers a pour fonction de donner une information, d'exprimer la pensée ou les sentiments du locuteur ou de dévoiler un détail qui survient dans le récit. Ce genre de discours peut prendre la forme d'un monologue à voix basse, comme le montre le passage ci-dessous :

Le pauvre Larbi fit la grève de la faim et se laissa mourir. Durant un mois, on entendit ses gémissements à voix basse :

« Je veux mourir. Pourquoi la mort est si lente à venir ? Qui la retient, qui l'empêche de descendre et de glisser sous la porte de ma cellule ? C'est le moustachu, le garde inhumain. Il lui barre le chemin. Qu'il est dur de mourir, quand on réclame la mort ! Elle est indifférente à mon sort. Mais laissez-la

passer, faites-lui bon accueil ! Cette fois-ci c'est moi qu'elle vient prendre. Elle me libère. [...] Je m'en vais, c'est sûr, je m'en vais, et là-bas, je fumerai une cigarette interminable...» (p.49).

Le discours de Larbi, introduit par une séquence narrative, traduit son état de désespoir qui l'a poussé à déclencher une grève de la faim. Ce sentiment de désespoir et de douleur est renforcé par une tentation de suicide pour échapper à ses tourments. Cet extrait offre au lecteur une image des circonstances accablantes où la mort devient un moyen de libération. La « cigarette interminable » apparaît comme une métaphore pour souligner la libération à travers laquelle on est en mesure de satisfaire ses désirs les plus violents. La mort va emporter Larbi, une semaine après la nuit où il croyait l'avoir vue. Les gémissements qui ont duré un mois expriment la nature de la douleur que ressentait Larbi en attendant sa mort. Le fait d'appeler la mort crée un pathos et provoque l'émotion chez le lecteur.

Le discours rapporté sur le mode direct nous donne l'impression d'accéder directement à ce que disent les personnages et dans certains cas à ce qu'ils pensent. Dans le cas présent, ce genre de discours invite le lecteur à s'associer à la douleur des personnages et à imaginer l'ampleur de la violence dont ils ont été victimes.

4.4.2 La dynamique intergénérique du récit

Le roman apparaît comme un genre complexe, étant donné qu'il s'agit d'un genre littéraire qui, dans toute sa liberté, se permet de briser les canons génériques établis, en phagocytant d'autres genres littéraires. C'est la raison pour laquelle Josias Semujanga considère le roman comme « un métagenre » à cause de sa capacité

d'intégrer d'autres genres et pratiques littéraires²⁰⁶. Tahar Ben Jelloun a profité de cette liberté pour intégrer dans son roman toute une variété de pratiques intergénériques pouvant servir de moyens stratégiques susceptibles de faciliter la représentation de la souffrance des détenus de Tazmamart. *Cette aveuglante absence de lumière* est, donc, un récit où foisonnent diverses formes de discours et de genres littéraires dont les plus pertinents sont le discours épistolaire, le conte, la poésie, les prières, etc. De ce fait, il confirme le constat d'Anne-Marie Clément qui précise que « la liberté de l'écrivain face aux limites génériques est aujourd'hui très grande²⁰⁷ ».

4.4.2.1 Le discours épistolaire

Le discours épistolaire participe à la construction du récit à travers une lettre de gratitude que Salim rédige mentalement à l'intention de sa mère pour la rassurer de sa détermination à lutter pour franchir le tunnel conduisant à la maison familiale. Par la même lettre, il veut lui rendre hommage pour lui avoir communiqué l'esprit de tenir ferme et de rester digne quelles que soient les circonstances :

Yamma qui m'est chère, ma chérie. Moumti, je t'embrasse les mains et pose ma tête sur ton épaule. Je suis en bonne santé, ne t'en fais pas. Je crois que tu peux être fière de moi. Je te fais honneur. Non seulement je résiste, mais j'aide les autres à supporter l'intolérable. Je ne te dirai pas ce qu'ils nous font endurer. Je fais un travail d'oubli. Je sais que tu as du mal à trouver le sommeil, que tu montes et descends la même montagne, prends garde à ton cœur, n'oublie pas tes médicaments. Sois calme, ça ne servirait à rien de

²⁰⁶ Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.14.

²⁰⁷ Anne-Marie Clément, « L'intergénéricité entre prose et poésie : stratégies discursives et stratégies énonciatives », dans Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Montréal, Éditions Nota bene, 2001, p. 171. À ce propos, Anne-Marie Clément affirme ce qui suit : « La liberté de l'écrivain face aux limites génériques est aujourd'hui très grande, on peut même se demander si la norme n'est pas maintenant de métisser les genres. Il n'y a plus de frontières rigides entre les genres, mais bien plutôt des zones de libre échange ouvertes aux pratiques intergénériques. Dans ce contexte, les genres ne se présentent pas comme des modèles à suivre ou à contester ; ils constituent des réservoirs de formes et de discours qu'il est possible de faire dévier vers d'autres contextes d'application », *Ibid.*

t'énervé. Je traverse un long tunnel. Je ne cesse de marcher et je suis certain qu'un jour j'arriverai au bout, je verrai la lumière. [...]
Je dois te quitter ma chère Ma. J'entends des cris de douleur [...] (p. 70-73).

Ce message nous montre que le roman est un dispositif qui permet de lire les pensées intérieures. Le fait de rédiger mentalement cette lettre implique l'absence de support matériel pouvant permettre à Salim de communiquer avec le monde extérieur. Les paroles à travers lesquelles ce dernier se confie à sa mère au début de la lettre provoquent l'émotion chez le lecteur et l'invitent à imaginer la douleur que ressent Salim. Le lecteur assiste à un contraste émouvant entre le courage de Salim et la situation réelle qu'il est en train de vivre. En précisant qu'il résiste et qu'il aide les autres à «supporter l'intolérable», il touche la sensibilité du lecteur par son effort de résistance et son courage d'aider les autres à supporter l'insurmontable. L'expression « supporter l'intolérable » donne au lecteur l'image des conditions macabres dans lesquelles se trouvent Salim et ses compagnons. Cette situation est amplifiée par le fait de ne pas dire ce qu'ils subissent comme souffrance : « Je ne te dirai pas ce qu'ils nous font endurer. Je fais un travail d'oubli ». Ceci montre le caractère insupportable de la violence et de la souffrance dont ils sont victimes. La façon dont il quitte sa mère (j'entends des cris de douleur...) frappe aussi l'imagination du lecteur. L'émotion se présente comme un moyen d'atteindre le lecteur, de le toucher et de se graver dans sa mémoire.

À travers cette lettre fictive, le narrateur ouvre au lecteur les différents sentiments de Salim : l'amour et le respect qu'il a pour sa mère, le sentiment de culpabilité envers sa mère pour la peine qu'il lui a causée, la volonté de persévérance

face à une profonde souffrance. En plus du discours épistolaire, le narrateur introduit un conte dans le récit afin de faire une leçon de morale sur la vie et le vrai confort.

4.4.2.2 Le conte

L'intégration d'un conte dans le récit présente une double fonction : divertir et donner une leçon de morale sur le vrai confort qui se manifeste à travers la paix intérieure et non pas en fonction des richesses, comme on peut le constater à travers ce passage :

Il était une fois un homme riche, tellement riche qu'il ne connaissait pas l'étendue de sa fortune. Mais il était avare, très avare. Il épousa plusieurs femmes, mais aucune ne réussit à lui donner un enfant. Avec le temps, et malgré l'or et l'argent, il s'ennuyait. Son obsession d'avoir un héritier le rendit fou et méfiant. Il était convaincu que l'une de ses premières femmes lui avait jeté un mauvais sort (p. 88).

La dimension divertissante de ce conte vise à briser l'ennui chez les détenus se trouvant autour de Salim. Il s'agit de l'une des stratégies développées au sein de la prison pour lutter contre la douleur émotionnelle. Le soulagement de la douleur s'effectue par le truchement de l'oubli momentané de ce qu'on subit comme calvaire. L'intérêt du conte pour l'auditoire de Salim se justifie par le fait qu'il est entrecoupé, à plusieurs reprises, par les questions de curiosité des auditeurs :

Kader m'arrêta et me demanda de décrire avec précision les palais de l'homme riche. C'était facile. J'accumulais les détails et j'inventais un monde extraordinaire.

Tu sais, un palais, c'est avant tout un lieu où tu te sens bien, où ton corps et ton âme sont en accord harmonieux, où la paix et la sérénité sont la vraie richesse. Le reste est du décor, de l'espace arrangé selon l'idée que tu te fais du bien-être. Évidemment, le confort est appréciable, mais dis-toi une chose, le vrai confort est celui de la paix intérieure (p. 89).

Le palais se présente ici comme le symbole de l'opulence, du confort matériel. La demande de Kader ne vise rien d'autre que d'entendre une voix susceptible de le faire voyager dans un monde imaginaire en vue d'oublier la situation douloureuse qu'il traverse. Salim accepte de lui faire plaisir en inventant ce monde extraordinaire, mais, en même temps, il lui fait comprendre la valeur de la paix et de la sérénité dans la vie d'une personne. Ceci pour dire que la condition d'enfermement ne leur permet plus de s'attacher aux valeurs matérielles. En effet, c'est avant tout le bonheur intérieur qui compte pour eux, car c'est la chose essentielle dont ils ont le plus besoin.

4.4.2.3 La poésie

Au regard de ses compagnons, Salim se fait voir comme un véritable conteur. La fidélité de sa mémoire lui permet de distraire ses auditeurs à travers les différents genres littéraires. Après la narration du conte, Salim déclame une strophe de la poésie de Paul Éluard relative à l'ordre de la lumière :

*Aujourd'hui lumière unique
Aujourd'hui (...la vie...non) l'enfance entière
Changeant la vie en lumière
Sans passé sans lendemain [...]
Rien ne peut déranger l'ordre de la lumière
Où je ne suis que moi-même
Et ce que j'aime...
Une voix hurla :*

« C'est faux ! Ils ont osé déranger et détruire l'ordre de la lumière ! Chez nous, on ne respecte pas la lumière, ni le jour, ni la nuit, ni l'enfant, ni la femme, ni ma pauvre mère qui est certainement morte d'avoir attendu le retour d'un fils disparu...Non, la lumière a été écrabouillée ! ...» (p. 91).

La lumière apparaît ici comme le symbole de la liberté. « Déranger et détruire l'ordre de la lumière » c'est priver les gens de leur liberté de s'épanouir en dehors de l'obscurité. Cette partie du poème dégage un contraste entre la position de Paul

Éluard à propos de l'ordre de la lumière et l'expérience que vivent les prisonniers de Tazmamart. Ce contraste se fait saisir à travers la voix d'un personnage qui conteste violemment cette position : « c'est faux ! Ils ont osé déranger et détruire l'ordre de la lumière ». Cela constitue une forme de contestation contre la culture de la violence qui a servi de bouclier au pouvoir du roi Hassan II. Le narrateur fait appel au procédé d'énumération pour expliquer comment se présente le problème du non respect de la lumière ou, en d'autres termes, des droits de la personne : « Chez nous, on ne respecte pas la lumière, ni le jour, ni la nuit, ni l'enfant, ni la femme... ». Le retour d'un fils disparu fait allusion à la problématique des disparitions politiques qui ont marqué le règne du roi Hassan II.

En plus du conte et de la poésie, Salim raconte aux détenus des histoires tirées des œuvres romanesques ou des épisodes filmiques. La dynamique intergénérique du récit permet de briser la monotonie au niveau de la lecture et facilite l'impression, dans la mémoire du lecteur, des marques de la violence qui se font voir à travers les différentes pratiques intergénériques.

En sa qualité de conteur, Salim joue une fonction importante pour la population carcérale, dans la mesure où une histoire racontée contribue à distraire les prisonniers et à faire oublier leurs tourments. Les pratiques intergénériques intégrées dans le récit ne jouent pas la fonction de divertissement en tant que telle, mais procurent aux prisonniers un petit moment de distraction pour oublier leur douleur en rentrant dans une autre dimension qui reflète un monde imaginaire. Le recours à cette

stratégie de lutte contre la douleur contribue également à créer une image de la situation douloureuse qu'ont vécue les détenus au bagne Tazmamart.

4.4.2.4 Le récit du rêve et de la rêverie

Le rêve et la rêverie placent l'individu dans le monde de l'imaginaire. Le rêve permet d'appréhender l'avenir ou de faire un retour, plus ou moins vague, aux événements qu'on a vécus. La rêverie se présente comme une façon de dialoguer avec le passé. Face aux conditions macabres d'enfermement des détenus de Tazmamart, le rêve et la rêverie sont considérés comme les seuls moyens de faire un retour au monde extérieur, inaccessible aux condamnés à la mort lente. En parlant de son choix de faire l'étude des rêves écrits, Suzanne Julliard²⁰⁸ déclare que ceux-ci sont sujets à la transformation ou à la falsification, et souligne, par conséquent, leur caractère subjectif. Nous n'avons donc pas l'intention d'étudier l'authenticité de l'expérience sur laquelle se fondent le rêve et la rêverie, mais d'examiner, plutôt, le sens qu'on peut leur accorder et l'impact qu'ils peuvent produire sur l'imagination du lecteur.

Le rêve et l'imagination reflètent ici la dialectique de l'espérance en tant que stratégie pour survivre à une violence autrement insupportable. C'est donc un moyen, comme tant d'autres, de mener une lutte contre la violence qui se manifeste à travers

²⁰⁸ Suzanne Julliard, *Rêve et rêverie*, Paris, Librairie Hachette, 1973, p. 3 : « On peut reprocher à ce choix de privilégier le rêve arrangé, falsifié, ou même inventé. Mais toute traduction du rêve, fut-elle simplement orale, est déjà trahison. Le narrateur le plus sincère ne peut rendre un compte exact de ses visions ; leur enchaînement incompréhensible, ou leur simultanéité encore plus difficile à concevoir, le fond de réalité à la fois quotidienne et bizarre sur lequel elles se détachent, les contrées inconnues qu'elles montrent, ont peine à s'insérer dans un récit où la logique conserve ses droits. L'absurdité dont le dormeur ne souffrait pas gêne l'homme éveillé, et s'il ne cherche pas à l'escamoter, il s'efforce du moins de la rendre acceptable. Le travail conscient de l'écrivain sur la trame du rêve semble devoir le déformer plus dangereusement encore. Mais n'est-il pas, au contraire, la preuve d'une volonté de

les mauvaises conditions d'emprisonnement. Ils constituent aussi une stratégie d'amener le lecteur à imaginer l'ampleur de la violence émanant de ce type d'emprisonnement.

a) Le rêve

Salim affirme que toutes ses nuits étaient bourrées de rêves, ce qui laisse comprendre qu'ils étaient, pour lui, devenus comme un mode de vie. Selon ses déclarations, il n'a pas été le seul à vivre une telle expérience :

Je n'étais pas le seul à peupler mon sommeil de rêves, mais je devais être le seul à rêver des trois prophètes²⁰⁹.

Avec Moïse, j'eus une longue discussion d'ordre politique. Nous étions face à face, lui assis sur un trône, moi par terre. Je lui disais que l'inégalité des hommes était source d'injustice. Il m'écoutait mais ne me parlait pas.

Jésus non plus ne disait rien. Il venait de temps en temps, les bras tendus, les yeux tristes.

Mohammed, je ne voyais pas son visage, mais je sentais sa présence toute de lumière. J'entendais une voix grave et lointaine résonner dans ma tête comme si un vieux sage murmurait dans mon oreille. Elle invoquait la patience (p. 155).

L'interprétation de ce rêve peut se faire en le plaçant dans le cadre de la situation dramatique que traversaient Salim et les autres détenus de Tazmamart. Ce rêve démontre à quel point Salim est travaillé par l'idée d'une perte : perte de sa liberté, perte de ses liens avec le monde. Les trois personnages évoqués dans ce rêve (Moïse, Mohammed et Jésus) symbolisent la force divine à laquelle Salim a fait appel pour tenter de sortir de sa situation critique. Même si, dans l'immédiat, les « trois prophètes » ne pouvaient rien faire pour changer la situation de Salim, ils laissent apparaître une lueur d'espoir à travers l'invitation à la patience, formulée par

témoigner du rêve, de laisser l'initiative au moi nocturne et de le servir, lui, cet « autre », auquel on pouvait, sans l'avouer, dérober ses images ? »

Mohammed. La patience laisse entendre que, tôt ou tard, le supplice aura une fin. Le récit de ce rêve offre une vision métaphorique de la nature des conditions de détention de Salim dans ce sens que l'invocation des « trois prophètes » démontre qu'il n'a plus d'autres possibilités de recours.

Concernant les autres personnages, le narrateur dit qu'ils étaient nombreux à avoir des rêves prémonitoires. Chaque fois qu'il doit y avoir la mort de l'un des détenus, ce genre de rêves se produit et s'accompagne souvent de chants funèbres des oiseaux :

Les rêves d'Abbass étaient encore plus explicites : une fête, des rires, de la lumière, beaucoup de soleil, et, au milieu, une cage monumentale remplie de pigeons et de colombes. Une main blanche descend du ciel, passe entre les grilles et s'empare d'un pigeon. Elle disparaît ensuite dans les nuages. Des rêves comparés tournaient autour d'une unique prémonition. L'odeur de la mort faisait au même moment son entrée dans le bagne. Elle tournait, rôdait autour de certaines cellules, jusqu'à se fixer sur l'une d'elles. La nuit, les chouettes poussaient des cris funestes. Elles annonçaient à leur façon la disparition de quelqu'un. Les chants funèbres duraient parfois une quinzaine de jours et s'arrêtaient après l'enterrement (p.157).

Le rêve mêlé aux chants funèbres des oiseaux plonge le récit dans le merveilleux qui met en scène des prodiges tel que le soutient Suzanne Julliard : « La féerie, le merveilleux mettent en scènes des prodiges dont on devine parfois l'origine cachée et ce qu'elles doivent au dormeur »²¹⁰. Les cris funèbres des oiseaux et l'odeur de la mort qui se faisait sentir à l'intérieur du bagne participent à la création de l'univers de la mort, un univers, autrement dit, invivable. L'image de la fête, de la lumière et du soleil, et celle d'une main blanche qui descend du ciel pour s'emparer d'un pigeon

²⁰⁹ Les trois prophètes dont il est question sont Moïse, Mohammed et Jésus.

²¹⁰ Suzanne Julliard, *Rêve et rêverie*, op.cit., p. 4.

évoque la présence de la mort au bagne. Le pigeon représente un prisonnier, la cage monumentale représente le bagne, tandis que la fête, les rires, la lumière et le soleil, font allusion à l'atmosphère qui entoure l'enterrement au bagne de Tazmamart. Le rêve apparaît, ici, comme un objet de connaissance (spirituelle), dans la mesure où il se fonde sur l'expérience du passé.

À travers le récit de ces rêves, le narrateur nous fait entrer, non seulement à l'intérieur du bagne, mais aussi dans les têtes des prisonniers. Le fait d'entrer dans la vie secrète et même rêvée des personnages marque le lecteur. La présence de la mort qui se révèle aux détenus, à travers la voie du rêve, frappe l'imagination du lecteur et l'invite à imaginer le tourment qui déchire l'âme de ces derniers chaque fois que les signes prémonitoires se présentent pour signaler l'évidence d'une mort prochaine.

b) Les rêveries

Le rêveur diurne cherche à combler un manque par la rêverie qui, dans le cas présent, apporterait un soulagement à la douleur provoquée par la perte profonde d'un objet de désir :

Nous étions sous terre, éloignés définitivement de la vie et de nos souvenirs. Malgré les remparts tout autour, les murs ne devaient pas être assez épais, rien ne pouvait empêcher l'infiltration des effluves de la mémoire. La tentation était grande de se laisser aller à une rêverie où le passé défilait en images souvent embellies, tantôt floues, tantôt précises. Elles arrivaient en ordre dispersé, agitant le spectre du retour à la vie, trempées dans des parfums de fête, ou, pire encore, dans des odeurs du bonheur simple : ah ! l'odeur du café et celle du pain grillé le matin ; à la douceur des draps chauds et la chevelure d'une femme qui se rhabille...

Ah ! que les choses simples de la vie sont belles et terribles quand elles ne sont plus là, rendues impossibles à jamais ! (p. 27).

L'idée du manque s'exprime par l'éloignement qui se traduit par la nature du lieu d'enfermement (sous terre). Le lieu de la détention place automatiquement l'individu dans une position d'éloignement, de manque. Être sous terre suppose l'éloignement ou la perte du contact de ce qu'on avait de plus cher sur la terre : éloigné du monde et de la vie. L'éloignement devient une source de privation de ce qui permettait à l'individu de vivre une vie normale. L'idée du manque est renforcée par la présence du pathos (Ah !) répété. Le lecteur moyen ne peut qu'être emphatique, lui qui connaît ces choses là, simples. Pour un prisonnier, et surtout celui de Tazmamart, les choses simples deviennent comme de l'or, car elles lui sont inaccessibles. Ce manque, cette nostalgie et ce désir violent des choses simples de la vie démontrent à quel point la privation constitue un énorme problème pour les détenus en question.

Dans des conditions de vie aussi dramatiques que celles qu'on vient d'évoquer, la rêverie devient comme un moyen de secours face à la douleur, cependant, elle expose l'individu au risque de la mélancolie ou du souvenir nostalgique qui, comme le précise Salim, peut être une source de la mort :

Se souvenir, c'est mourir. J'ai mis du temps avant de comprendre que le souvenir était l'ennemi. Celui qui convoquait ses souvenirs mourait juste après. C'était comme s'il avalait du cyanure. Comment savoir qu'en ce lieu, la nostalgie donnait la mort ? Nous étions sous terre, éloignés définitivement de la vie et de nos souvenirs. Malgré les remparts tout autour, les murs ne devaient pas être assez épais, rien ne pouvait empêcher l'infiltration des effluves de la mémoire. La tentation était grande de se laisser aller à une rêverie où le passé défilait en images souvent embellies, tantôt floues, tantôt précises (p.27).

Dans certains cas, l'oubli s'avère nécessaire pour faire face à une mémoire douloureuse ou aux souvenirs traumatisant. Salim a été obligé de se soumettre à ce

genre d'exercice pour lutter contre les tourments reliés aux souvenirs de son passé. Le phénomène de l'oubli apparaît ici comme le résultat d'une tentative de refoulement des souvenirs nostalgiques ou traumatiques. Le fait de comparer le souvenir à la mort justifie le caractère épouvantable de la douleur et de la violence reliée au type de châtement infligé aux prisonniers. En même temps, la volonté d'éviter le souvenir fait appel au bon sens dans la mesure où il n'est pas prudent de vivre dans le regret de ce que l'on a plus, et encore moins lorsque la vie est insupportable. La représentation d'un tel endroit où l'on est obligé d'interdire l'accès aux souvenirs invite le lecteur à se représenter la nature de la violence qu'on a fait subir aux détenus du bagne de Tazmamart.

4.4.3 L'intégration de la mémoire dans l'espace et le temps

L'étude de l'intégration de la mémoire dans l'espace et le temps nous permettra de montrer comment ils jouent un rôle incontournable dans la transmission de la mémoire de la violence.

4.4.3.1 L'espace

L'espace construit par le récit convoque une diversité de lieux couvrant le trajet du narrateur à partir de l'École militaire d'Ahermemou jusqu'au bagne de Tazmamart, en passant d'abord par le palais royal de Skhirate, ensuite par la prison de Kenitra. Rappelons que tous ceux qui ont trempé dans l'attentat de Skhirate ont, d'abord, été incarcérés à la prison de Kenitra avant d'être transféré au bagne de Tazmamart. D'autres noms de lieux qui sont convoqués dans le récit sont, entre

autres, les noms des pays impliqués dans le conflit entre le Maroc et le Sahara occidental, notamment l'Algérie et le Cuba. Certaines villes du Maroc sont aussi évoquées : Casablanca, Fès, Marrakech, El Hajeb, Médina, Rabat, etc. Faisant allusion au mauvais comportement du Kmandar (le chef des gardes), le narrateur évoque quelques-unes de ces villes où ce dernier avait l'habitude de passer ses soirées en buvant de l'alcool :

Comment confier ces prisonniers d'un type très spécial à un Kmandar qui pouvait se trouver un soir accoudé au comptoir d'un bar à Marrakech ou Casablanca, et, l'alcool et le remords aidant, se mettre à parler, à prononcer le nom terrifiant de ce petit patelin, Tazmamart, situé entre Rachidia et Rich sur la carte du Maroc ? (p.59-60)

La tentative de situer Tazmamart sur la carte du Maroc permet de confirmer qu'il est, géographiquement, attesté comme appartenant au territoire marocain, ce qui contribue à créer un effet de vraisemblance au niveau du récit. Il s'agit d'un petit village qui ne figure pas sur la carte du Maroc, d'où la nécessité de le situer entre Rachidia et Rich. Les lieux qui se présentent comme des éléments déterminants pour le déroulement du récit sont au nombre de quatre : le palais de Skhirate, la prison de Kenitra, le bagne de Tazmamart et Marrakech.

a) Le palais de Skhirate

Le palais de Skhirate est un lieu de mémoire de l'attentat du 10 juillet 1971 contre le roi Hassan II et des massacres qui ont été commis au même endroit :

Qui se souvient encore des murs blancs du palais de Skhirate ? Qui se souvient du sang sur les nappes, du sang sur le gazon d'un vert vif ? Il y eut un mélange brutal de couleurs. Le bleu n'était plus dans le ciel, le rouge n'était plus sur le corps, le soleil léchait le sang avec une rapidité inhabituelle, et nous, nous avions des larmes dans les yeux. Elles coulaient toutes seules et trempaient nos mains qui n'arrivaient plus à tenir une arme. [...] Le bruit des

détonations se répétait à l'infini. Longtemps il nous poursuivra. Nous n'entendrons plus que ça (p.15).

La représentation du palais de Skhirate fait apparaître un contraste émouvant entre la couleur des murs du palais, le sang répandu et la couleur du gazon. Ce contraste crée un spectacle affreux dont l'image s'imprime facilement dans la mémoire du lecteur. Ce spectacle est renforcé par l'image du soleil qui léchait le sang avec une rapidité inhabituelle, les larmes qui coulaient dans les yeux ainsi que le bruit des détonations qui se répétait à l'infini. Normalement, le soleil ne lèche pas, il sèche. Il s'agit d'une tournure métaphorique exprimant à quel point le soleil est assoiffé de sang. Le soleil devient féroce par cette image qui détermine l'ampleur des tueries. Le contraste en question est amplifié par la figure de l'anadiplose qui se caractérise par la reprise d'un groupe de mots (Qui se souvient... ?) au début de la phrase. La reprise du verbe « se souvenir », dans une forme interrogative, évoque un souvenir des événements douloureux qui ont marqué la mémoire collective des Marocains. Les techniques poétiques mises en œuvre ici permettent, au lecteur, de saisir l'ampleur du drame ainsi que le niveau de responsabilité des auteurs de l'attentat de Skhirate. Ceci explique clairement l'origine de la fureur et de la vengeance du roi, ainsi que son caractère tyrannique. En effet, il a infligé, à tout le monde, un châtiment horrible sans tenir compte des décisions prises par les tribunaux en fonction des responsabilités de chacun dans l'attentat.

b) Tazmamart et Kenitra

Tazmamart apparaît aussi comme un lieu de mémoire sur les atrocités et les disparitions politiques qui ont marqué les « années noires » du roi Hassan II. Cette

région est, essentiellement, reconnue pour le fameux bagne de la mort lente au moyen duquel le roi se débarrassait de ses opposants. La prison de Tazmamart a fait couler beaucoup d'encre²¹¹. Il s'agit d'une prison considérée comme une tombe par les survivants du bagne :

Ma cellule était une tombe. Un gouffre fait pour engloutir lentement le corps. Ils avaient pensé à tout. À présent, je comprenais mieux pourquoi ils nous avaient parqués, les premiers mois, dans une prison normale, à Kenitra. Normale, c'est-à-dire une prison d'où on peut sortir un jour, après avoir purgé sa peine. Des cellules d'où on peut voir le ciel, grâce à une fenêtre haut placée. Une prison avec une cour pour la promenade, où les détenus se rencontrent, se parlent et font même des projets. La prison de Kenitra est connue pour la sévérité de son régime, pour la dureté de ses gardiens. Là-bas, on enfermait les politiques. Une fois que j'ai connu Tazmamart, Kenitra, malgré tout ce qu'on en disait, m'apparaissait comme une prison presque humaine. Il y avait la lumière du ciel et un rayon d'espoir (p.31).

Pour donner une image de ce que c'est la prison de Tazmamart, le narrateur se sert de la figure de la comparaison. Il compare ce bagne à la prison de Kenitra. La particularité du bagne en question est qu'il dispose de tous les moyens nécessaires pour faire souffrir physiquement et moralement. La description de ce bagne projette, dans la mémoire du lecteur, l'image d'un lieu d'une extrême violence : un lieu sans rayon de lumière²¹², sans rayon d'espoir, sans issue.

²¹¹ On retrouve sa photo dans plusieurs médias tels que Maroc-hebdo express et Bibliomonde. Différentes oeuvres de fiction ont, également, été produites à propos de ce bagne. Il s'agit, entre autres, de *Tazmamart cellule 10* par Ahmed Marzouki (Paris-Méditerranée, 2001) et *Dix-huit ans de solitude, Tazmamart* Par Ali Bourequat (Michel Lafon, 1993). Ce sont des récits de témoignage en rapport avec les dix-huit ans d'enfer qu'un grand nombre de détenus ont passé dans l'une des sinistres bagnes où Hassan II enfermait ceux dont il voulait se débarrasser.

²¹² La lumière est ici prise dans les deux sens (propre et figuré). Le sens propre du mot fait allusion à l'absence de lumière dans les cellules d'enfermement. Pris au sens figuré, le terme lumière signifie liberté. Au niveau du récit, l'absence de lumière renvoie aussi à l'absence de liberté.

c) Marrakech

Marrakech est considérée comme l'une des quatre villes impériales du Maroc. Salim et quelques autres détenus sont originaires de cette ville, d'où la place importante qui lui est réservée dans le récit.

4.4.3.2 Le temps

Au bagne de Tazmamart, les conditions d'enfermement ne permettent pas de suivre le déroulement du temps, étant donné que l'obscurité qui y règne n'offre aucune possibilité de distinguer la nuit et le jour. C'est grâce à un travail assidu de la mémoire que les détenus parviennent à se situer dans le temps. Plus les jours passent, plus la tâche devient beaucoup plus pénible, mais ils font tout pour ne pas vivre en dehors du temps. Suite à cet effort, Salim, le narrateur a pu garder en mémoire les dates importantes qu'il mentionne avec précision dans le récit, afin de mieux situer le déroulement des événements. La date qui revient souvent est celle du 10 juillet 1971, date fatidique à laquelle la majorité des prisonniers de Tazmamart ont été arrêté, juste après la tentative de coup d'État de Skhirate. Le passage qui suit détermine ce que représente cette date pour Salim et ses compagnons. C'est une date, à la fois, de l'oubli et de l'inoubliable :

Depuis la nuit du 10 juillet 1971, je n'ai plus d'âge. Je n'ai ni vieilli, ni rajeuni. J'ai perdu mon âge. Il n'est plus lisible sur mon visage. Je me suis arrêté du côté du néant, là où le temps est aboli, rendu au vent, livré à cette immense plage de drap blanc que secoue une brise légère, donné au ciel vidé de ses astres, de ses images, de ses rêves d'enfance qui y trouvaient refuge, vidé de tout, même de Dieu. Je me suis mis de ce côté-ci pour apprendre l'oubli, mais je n'ai jamais réussi à être entièrement dans le néant, pas même en pensée (p.14).

Le 10 juillet 1971 est une date qui demeure gravée, non seulement dans la mémoire des prisonniers de Tazmamart, mais aussi dans l'imaginaire collectif des Marocains suite à l'attentat contre le roi Hassan II et aux représailles qui ont fait suite à ce sinistre événement. Cette date apparaît, dans la mémoire des détenus concernés, comme le symbole d'une profonde perte. On voit, à travers l'extrait, un certain nombre de termes qui expriment bien la profondeur de cette perte : perdre (l'âge), s'arrêter du côté du néant, l'abolition du temps, le ciel vidé de ses astres, vidé de tout (même de Dieu).

Le mois d'août 1973 est sans doute gravé dans la mémoire de la plupart des détenus de Tazmamart, dans la mesure où c'est à ce moment qu'ils ont été transférés de la prison de Kenitra au bagne de Tazmamart.

C'était une nuit chaude d'août 1973. J'avais du mal à m'endormir. J'entendais les battements de mon cœur. Cela me dérangeait. J'avais une appréhension confuse. Je dis quelques prières et m'allongeai sur le côté gauche pour ne plus entendre battre mon cœur. Vers trois heures, on ouvrit la porte de ma cellule. Trois hommes se précipitèrent sur moi, l'un attacha mes mains avec des menottes, un autre me mit un bandeau noir sur les yeux et le troisième me fouilla, prit ma montre et le peu d'argent que j'avais sur moi. Il me poussa dans le couloir où j'entendis les cris d'autres hommes qui subissaient le même traitement. On nous rassembla dans la cour. Les moteurs des camions étaient en marche. [...] En quelques minutes, nous fûmes tous dans les camions bâchés, en route vers une destination inconnue. Mourir. C'était peut-être l'heure d'en finir. Partir les yeux bandés et les mains empêchées de bouger. L'image de l'exécution sommaire. On y pensait tous (p. 32).

Ce qui est frappant avec cette date, c'est le climat de la peur et de la terreur : la peur de la mort et de l'exécution sommaire. L'extrait crée un suspense : on montre d'abord une situation de panique et on explique après le pourquoi de cette peur. Le mois d'août 1973 est, pour Salim et ses camarades, une période qui évoque une mémoire

douloureuse reliée aux actes de violences qu'ils ont subis, la nuit de leur transfert de la prison de Kenitra au bagne de Tazmamart. Les manœuvres relatives au transfert des détenus frappent le lecteur, de par la situation traumatisante qu'ils ont dû vivre à la suite des signes d'une exécution sommaire qui se faisait remarquer : « les mains attachées, les yeux bandés, embarqués dans des camions bâchés vers une destination inconnue ».

Une autre date très importante au niveau de la narration est celle du 29 octobre 1991 qui symbolise la libération des prisonniers de Tazmamart et le début de la destruction de ce bagne. D'autres dates, non moins importantes, sont mentionnées dans le récit, et indiquent, chacune, le début ou la fin d'un événement de grande envergure.

À part ces indications temporelles, il y en a beaucoup d'autres qui servent à déterminer la durée d'un événement ou la période pendant laquelle il s'est produit. À titre d'exemple, à la page 31, le narrateur précise ceci : « Dix ans. C'était la peine à laquelle nous étions condamnés ». Ensuite, au fil et à mesure que le temps avance, le narrateur est obligé d'informer le lecteur du nombre d'années qu'ils viennent de passer en prison. Ce rappel se fait toujours à l'occasion d'un événement important. À la page 182, le narrateur nous informe du nombre d'années qu'ils ont passé en prison au moment où M'Fadel accepte de porter leurs messages à l'extérieur : « Cela faisait plus de dix-sept ans que nous étions dans ce mouroir, surveillés par les mêmes gardes ».

Compte tenu de la précision et de l'abondance des indications temporelles dans le récit, nous constatons que le narrateur a une maîtrise du temps et une ferme volonté d'orienter le lecteur dans l'espace et le temps. Au niveau de la lecture du récit, ces dates jouent une fonction pertinente et facilitent la remémoration des événements.

4.4.4 La description

Selon Carole Tisset, la description est « une pause temporelle qui n'influence pas le cours des événements mais qui peut l'expliquer ou l'éclairer »²¹³. Cela étant, elle jouit d'un statut de procédé littéraire favorable à la transmission de la mémoire de la violence, d'où sa prédominance dans la littérature du sang. Ainsi la description d'un personnage ou d'un objet peut produire des effets variés chez le lecteur.

Cette aveuglante absence de lumière se caractérise par la présence des séquences descriptives du début à la fin du récit, ce qui laisse croire que l'auteur se fie à l'efficacité de ce procédé littéraire dans la transmission d'une mémoire de la violence. La technique descriptive mise en œuvre par le narrateur touche plusieurs éléments : les personnages, l'espace, le corps, les conditions d'enfermement, les techniques de torture, etc.

4.4.4.1 La description des lieux

La représentation des lieux vise à créer des images qui montrent les rapports symboliques entre la nature du lieu de détention et les mauvaises conditions

²¹³ Carole Tisset, *Analyse linguistique de la narration, op.cit.*, p. 108.

d'enfermement. En effet, ce bagne est présenté comme un mouroir, une tombe, un gouffre, voir même un enfer, ce qui donne, au lecteur, une vision synthétique du genre de violence qui se fait dans ces lieux.

Le premier chapitre du roman est consacré à la description du bagne où furent enfermés Salim et ses compagnons. Ces séquences descriptives en rapport avec ce bâtiment s'étalent sur cinq pages du texte. La description se fait sur la base de l'opération d'assimilation²¹⁴ qui présente le bagne de Tazmamart comme une nuit et une tombe. Ce bagne est, en outre, présenté comme le royaume du froid et un lieu propice aux maladies de toute sorte. Face au facteur de la nuit qui prévaut à l'intérieur de cette « tombe », la lumière semble être la principale préoccupation de Salim :

Elle²¹⁵ serait là, habiterait ma poitrine et nourrirait l'infini de mes nuits, là, dans cette tombe, au fond de la terre humide, sentant l'homme vidé de son humanité à coups de pelle lui arrachant la peau, lui retirant le regard, la voix et la raison.

Mais que faire de la raison, là où nous avons été enterrés, je veux dire mis sous terre, en nous laissant un trou pour la respiration nécessaire, pour vivre assez de temps, assez de nuits pour expier la faute, mettant la mort dans une lenteur subtile, une mort qui devrait prendre son temps, tout le temps des hommes, ceux que nous n'étions plus, et ceux qui nous gardaient encore, et ceux qui nous avaient totalement oubliés (p. 9).

La métaphore de la tombe détermine le genre d'emprisonnement dont il est ici question. Cette métaphore place le lecteur devant un lieu de la mort qui se traduit par une variété d'expressions chargées d'une valeur sémantique désignant l'enterrement : « la tombe, au fond de la terre humide, l'odeur de l'homme vidé de son humanité,

²¹⁴ À ce sujet, Carole Tisset déclare ceci : « L'opération d'assimilation est le deuxième grand phénomène de la description. Cette opération se fait linguistiquement par la description de la situation spatio-temporelle et par l'analogie », (*Ibid.*, p. 114).

²¹⁵ Le narrateur parle de la lumière dont il a tant besoin pour être libéré de la nuit qui aveugle son regard.

enterrés, mis sous terre ». Le bagne de Tazmamart est, donc, décrit comme le lieu d'une mise à mort s'effectuant dans une lenteur extrême afin d'amener les condamnés à subir une souffrance atroce et de longue durée. La prison les retient loin de la vie et près de la mort. La nature de cette nuit est rendue plus explicite par son omniprésence qui contribuait à aggraver la douleur des prisonniers :

Mais où étions-nous ? Nous étions arrivés là sans notre regard. Était-ce la nuit ? Probablement. La nuit sera notre compagne, notre territoire, notre monde et notre cimetière. Ce fut la première information que je reçus. Ma survie, mes tortures, mon agonie étaient inscrites sur le voile de la nuit. Je le sus tout de suite. [...]

La nuit ne tombait pas comme on dit, elle était là, tout le temps ; reine de nos souffrances, elle les exposait à notre sensibilité, au cas où nous aurions réussi à ne plus rien ressentir, comme faisaient certains torturés en se dégageant de leur corps par un effort de concentration très puissant, ce qui leur permettait de ne plus souffrir. Ils abandonnaient leurs corps aux tortionnaires et perdaient tout cela dans une prière ou un repli intérieur. [...]

La nuit n'était plus la nuit, puisqu'elle n'avait plus de jour, plus d'étoiles, plus de lune, plus de ciel. Nous étions la nuit (p.10-11).

Le bagne de Tazmamart est décrit comme un lieu de ténèbres et de la torture. Le procédé d'énumération mis en œuvre ici sert à amplifier le caractère hostile et omniprésent de la nuit : « notre compagne, notre territoire, notre monde, notre cimetière ». Cette stratégie littéraire exprime l'idée de cohabitation avec la nuit qualifiée de cimetière. Cela constitue une forme de violence exceptionnelle. L'énumération progressive qui fait l'objet de la description du lieu permet au lecteur d'imprimer facilement dans sa mémoire l'image du lieu d'enfermement des détenus de Tazmamart.

La nuit présente des conséquences fâcheuses sur la vie des prisonniers. Elle contribue énormément à activer les souffrances et à rendre les détenus beaucoup plus

sensibles à la douleur. C'est pour cette raison qu'elle est qualifiée de « reine des souffrances ». L'effort de concentration très puissant qui est ici évoqué fait partie d'un grand nombre de stratégies déployées par les prisonniers pour lutter contre la douleur. Le déploiement de ces stratégies constitue la preuve de la violence qu'ils subissent. Pour mieux comprendre ce que représente la lumière pour les détenus de Tazmamart, il faut voir comment, selon les déclarations de Salim, l'enterrement d'un compagnon devient, pour eux, un événement profitable :

Le soir, j'eus honte d'avoir été heureux grâce à l'enterrement d'un compagnon. Étais-je monstrueux au point de profiter du décès de l'un d'entre nous ? La vérité était là, amère et brutale. Si la mort de mon voisin me permet de voir le soleil, ne serait-ce que quelques instants, devrais-je souhaiter sa disparition ? Et pourtant, je n'étais pas le seul à le penser. Driss, le numéro 9, eut le courage d'en parler : l'enterrement devint pour nous l'occasion de sortir et de voir un rayon de lumière. C'était notre récompense, notre espoir secret, celui que l'on n'osait pas formuler mais auquel on pensait.
Et la mort se transforma en un superbe rayon de soleil (p. 20).

Ce détail qui entoure l'enterrement de Hamid est très significatif en ce qui concerne le type de violence qu'ont subie les détenus à travers la privation des besoins les plus essentiels pour l'existence. Il y a un contraste choquant entre les circonstances d'enterrement et un semblant de bonheur ressenti par les prisonniers pendant un petit moment. Le contraste en question vise à donner l'image de pénibles conditions d'enfermement de Salim et de ses compagnons. Quand la prison se présente comme un royaume de la mort et que la mort d'un compagnon devient « un superbe rayon de soleil » pour les survivants, on comprend bien la nature de la peine qui leur est infligée. Quand la nuit n'est plus la nuit et que la mort n'est plus la mort, on vit alors dans un monde dénaturé, un monde dont les valeurs sont renversées, telle est l'idée qui ressort de ce passage.

La nature du bagne de Tazmamart est explicitée à partir de deux niveaux de description. Le bagne en question est, en premier lieu, décrit, au moyen du procédé d'assimilation analogique qui le présente comme une tombe. En deuxième lieu, le narrateur fait la description des propriétés de cette tombe :

En fait, la tombe était une cellule de trois mètres de long sur un mètre et demi de large. Elle était surtout basse, entre un mètre cinquante et un mètre soixante. Je ne pouvais pas me mettre debout. Un trou pour pisser et chier. Un trou de dix centimètres de diamètre. Le trou faisait partie de notre corps. Il fallait très vite oublier son existence, ne plus sentir les odeurs de merde et d'urine, ne plus sentir du tout. Pas question de se boucher le nez, non, il fallait garder le nez ouvert et ne plus rien sentir (p.12).

La mise en œuvre des deux niveaux de description détermine la complexité de la nature du lieu de détention, et se fait voir comme une tentative de faire une description plus ou moins complète de ce lieu. Les propriétés de la tombe concernent, essentiellement, ses dimensions qui ont été conçues de manière à faire souffrir les détenus en les privant des possibilités de bouger et de se tenir debout. Un autre élément qui retient l'attention, c'est le petit trou réservé aux toilettes pour les détenus. On peut imaginer la qualité de l'air et de puanteur qu'il dégage, et pourtant, ces derniers sont obligés de vivre avec et d'en subir les conséquences. Il faut aussi penser au facteur de saleté qui fait de la cellule un lieu favorable aux différentes maladies dont on ne pourra jamais guérir faute de soins de santé. Ce terme de « trou » est utilisé dans le récit avec une extension sémantique pour désigner le bagne en soi. Ainsi, tout au long du récit, le bagne de Tazmamart sera désigné par les termes de nuit, de tombe, de gouffre et de trou. L'image créée par ces trois termes se laisse facilement imprimer dans la mémoire du lecteur. À partir de la même image, il peut imaginer comment se présente la forme de la violence qu'on a fait subir aux

prisonniers de Tazmamart. Il s'agit d'une violence qui retient les détenus loin de la vie et près de la mort.

4.4.4.2 La description des personnages

Comme nous avons déjà parlé des personnages, en ce qui concerne leur description, nous allons nous contenter de ceux qui présentent des traits de comportement les plus significatifs par rapport à la problématique de la violence. L'étude de la description va se limiter à un personnage par catégorie de ceux qui apparaissent visiblement dans le récit : les gardes et les détenus. La description du comportement et de l'aspect physique des gardes nous permettra d'établir un certain rapport entre leur caractère, leur physionomie et leur attitude à l'égard des prisonniers. La description des détenus a pour fonction de donner une image de leur état physique et d'esprit occasionné par la torture et les pénibles conditions d'enfermement.

a) Les gardes

Le Kmandar, chef des gardes, se distingue par son invisibilité et son esprit de terreur et d'inflexibilité :

Le Kmandar, l'officier invisible, était la terreur. Les gardes en parlaient comme si c'était un morceau de métal, inflexible, inhumain, ayant tous les pouvoirs. Ils disaient : « Le Kmandar, c'est du fer, Hédid. »

Plus tard, beaucoup plus tard, un jour où je me trouvais nez à nez avec le Kmandar, je compris que ce personnage avait été sculpté dans une matière spéciale, une sorte de bronze ou de métal incorruptible.

Né pour servir, pour exécuter toutes les tâches, des plus ordinaires aux plus atroces. Pas le moindre sentiment. Pas le moindre doute. Il recevait les ordres et les appliquait avec la fermeté du métal. Avant de s'occuper de nous, il avait déjà égorgé quelques malheureux, en avait enterré d'autres vivants, avait torturé des opposants au régime avec la minutie d'un spécialiste (p.60).

Le Kmandar se présente comme le produit de la dictature. Le portrait métaphorique qui fait de lui un morceau de métal, un être inflexible et inhumain, constitue une marque de mépris et d'aversion envers lui et envers le système dictatorial dont il est le produit. La métaphore du métal incorruptible utilisée pour décrire les traits de caractère et de comportement du Kmandar projette, dans la mémoire du lecteur, l'image d'un individu redoutable, un sans souci dont le caractère et le comportement sont favorables à la souffrance des détenus qui sont sous sa garde.

La métaphore du métal et les mots-phrases ci-après déterminent dans quelle mesure le Kmandar est le produit de la dictature, façonné pour faire le mal : « Pas le moindre sentiment. Pas le moindre doute. Il recevait les ordres et les appliquait avec la fermeté du fer ». L'anadiplose est utilisée pour amplifier l'image de son intransigeance. L'absence de sentiments chez cet homme se manifeste, davantage, avec l'expression « la minutie d'un spécialiste » avec laquelle il égorgeait, enterrait et torturait les opposants au régime. Le portrait de ce personnage invite le lecteur à imaginer le type de bourreau à qui on a confié la direction de la prison. La troisième figure poétique utilisée pour décrire la nature diabolique du Kmandar est l'énumération des actes sanguinaires qu'il a commis par le passé : « torturer, égorger, enterrer ». L'énumération progressive de ses actes de violence ainsi que les autres procédés littéraires déployés pour décrire le portrait du Kmandar frappent l'imagination du lecteur.

b) Les détenus

En ce qui concerne la description des détenus, le narrateur ne s'attarde pas sur leurs traits physiques, mais il cherche plutôt à mettre en évidence les indices du calvaire qu'ils ont connu au bagne.

- **Karim** est l'un des personnages dont le narrateur fait une description très significative dans la mesure où, à partir du rôle qu'il a joué dans la lutte pour la survie des détenus, elle permet de comprendre la forme du supplice dont ils ont été victimes. Avant de poursuivre avec sa fonction de gardien du temps, la description commence par préciser qui il est et quelles étaient ses ambitions avant sa détention :

Karim portait le numéro 15. C'était un petit gros, originaire d'El Hajeb. Cette région qui a fourni un grand nombre de soldats, de sous-officiers et même d'officiers. Chez lui, on était militaire de père en fils. Il n'avait pas le choix. Tous ses frères étaient de simples soldats. Lui voulait devenir officier. L'école d'Ahermemou était ce dont il rêvait quand il faisait sa formation dans la caserne d'El Hajeb (p. 40).

L'intérêt de ce passage est de souligner que Karim n'avait aucun intérêt à participer à l'attentat de Skhirate, mais que l'ironie du sort a fait qu'il se trouve au mauvais endroit au mauvais moment, les armes à la main, ce qui fut à l'origine du châtement qui a gâché sa vie. Il vise, donc, à souligner qu'il fut victime d'une injustice criante qui est l'une des marques de la dictature. Son rôle de gardien du temps qui passe permet de bien comprendre la situation douloureuse qu'ils ont vécue :

Karim avait trouvé là un travail qui l'occupait en permanence. Il était pour nous le Temps, sans l'angoisse qu'engendrait la poursuite aveugle d'un fantôme découpé en minutes, puis en heures, ensuite en jours... Il était calme et serein. Être le gardien du temps qui passe lui donnait l'illusion de ne pas appartenir au groupe. Il n'avait aucune prétention ni arrogance. Il avait trouvé sa place dans les ténèbres. [...] Il était devenu le calendrier et l'horloge, et pour rien au monde il n'aurait abandonné ce poste. C'était sa façon de survivre : s'absenter en surveillant le rythme d'un temps qui nous était interdit. Curieusement, le fait d'être devenu esclave du temps l'avait rendu

libre. Il était hors d'atteinte, complètement enfermé dans sa bulle, débarrassé de tout ce qui pouvait le dissiper et lui faire perdre le fil de sa comptabilité. Il était obligé d'être méthodique et rigoureux. C'était sa mission, sa bouée de sauvetage (p. 40-41).

Le personnage de Karim est présenté comme le Temps dont la signification symbolique est en rapport avec sa détermination à garder le temps pour l'intérêt du groupe de prisonniers dont il fait partie. C'est une tâche extrêmement pénible, voire même impossible, dans les conditions normales, et pourtant Karim trouvait une forme de libération dans l'accomplissement de cette tâche. En fait, il ne s'agit pas d'une libération en tant que telle, mais d'une forme de concentration qui empêche l'individu de prendre conscience de sa détresse. La faisabilité de cette tâche demeure difficilement crédible. Cependant le contraste créé entre la tâche en question et le sentiment de libération que ressentait Karim vise à montrer le genre de stratégies que développaient les prisonniers de Tazmamart pour survivre à leurs conditions d'enfermement : s'absenter du groupe pour surveiller le temps auquel ils n'avaient plus droit. Ce contraste est frappant, étant donné qu'il produit un sentiment de pitié chez le lecteur qui, à partir de là, s' imagine la nature de la violence qu'ont subie Karim et ses compagnons. La privation de lumière, qui permet de mesurer l'alternance du jour et de la nuit, et qui est par conséquent une base fondamentale pour la vie, détermine le degré de violence qui a marqué la prison de Tazmamart.

4.4.4.3 Le régime alimentaire

Le régime alimentaire servi au bagne de Tazmamart se présente comme un moyen subtil de faire souffrir les détenus en les soumettant ainsi au processus de la

mort lente. La description de ce régime donne l'image de quelque chose de nuisible à la santé, mais qui empêche tout de même de « crever » dans l'immédiat :

Dans la vie, quand un café est mauvais, on a l'habitude de dire : « C'est du jus de chaussettes. » Au début de notre enfermement, j'utilisais cette expression. Elle n'était pas juste. Le jus de chaussettes a un goût, une odeur, certes mauvaise, mais on peut le boire et même en redemander. Ce qu'on nous servait le matin, c'était de l'eau tiède mélangée à un féculent brûlé en poudre. Impossible de repérer lequel. Peut-être des pois chiches, peut-être des haricots rouges. Ce n'était pas du café, ni du thé. La question restait sans réponse, cela tombait dans l'estomac comme un produit fait pour provoquer des vomissements. Un lavement (p. 47).

L'absence de tout repère demeure la particularité de ce breuvage dont le caractère nocif se traduit par les effets de rejet qu'il provoque. Un produit qui pousse à vomir, qui effectue un lavement, est bon pour détruire et non pour entretenir quelqu'un en bonne santé.

S'agissant de la nourriture qui était servie, le menu semble beaucoup plus décourageant :

Le pain. Oui, on avait droit à du pain blanc comme de la chaux. Calories minimum garanties pour ne pas mourir de faim. [...] Dur. Épais. Sans goût. Avec ce pain lancé adroitement, on peut tuer quelqu'un. Ce pain, c'était du béton. [...]

Féculents. Ô féculents ma tristesse, mes compagnons, mes visiteurs, mon habitude forcée, ma survie, ma haine intime, mon amour usé, brûlé, jeté, ma ration de calories, ma folie obsessionnelle ! Féculents que je mange et que j'expulse de mon estomac avec quelque chose qui ressemble à du plaisir.

Féculents matin et soir. C'était comme l'ordonnance d'un médecin. Surtout pas de changement. Il faut que le corps s'habitue aux mêmes féculents jusqu'à la mort (p. 47-48).

La structure de mots-phrases utilisés pour décrire le menu (pain et les féculents) sert à créer un effet d'indignation et d'étonnement. À travers ces mots, Salim fait rire le lecteur, tout en lui faisant comprendre l'aspect détestable du régime alimentaire qui

leur était servi, jour après jour, sans changement. Cela signifie que les survivants du bagne ont été nourris de ce même régime pendant dix-huit ans, ce qui paraît aberrant. L'analogie que le narrateur établit entre le pain servi et la chaux vise à montrer la carence de matières nutritives. Le degré de cette carence se fait comprendre à travers l'expression ironique qui suit : « le minimum de calories garanties pour ne pas mourir de faim ». Il s'agit, pour ainsi dire, d'un repas qui ne peut pas permettre au corps de résister très longtemps.

L'énumération constitue un autre procédé littéraire mis en œuvre pour décrire le caractère insipide du menu avec lequel les détenus étaient maintenus en survie : « dur, épais, sans goût ». L'image du béton comparé à ce pain frappe le lecteur et se laisse facilement graver dans sa mémoire. Sur un ton humoristique, le narrateur cherche à montrer qu'avec ce pain, « on peut tuer quelqu'un ». Le procédé d'énumération utilisé pour décrire les féculents servis produit un effet rythmique qui frappe l'imagination du lecteur à propos du caractère dégoûtant et nocif du régime alimentaire en question. Cet aspect est renforcé par le contraste créé par le fait d'expulser, de l'estomac, ces féculents et d'avoir une sensation de plaisir. L'allusion faite à l'ordonnance d'un médecin en ce qui concerne la fréquence des féculents produit un effet ironique à l'égard des auteurs de ce traitement qui vise à faire mourir à petit feu.

4.4.5 Le corps comme support et trace matérielle de la violence

La représentation du corps telle qu'elle est faite dans le roman évoque ce qu'on appelle « la responsabilité inhumaine »²¹⁶ qui consiste à donner la mort en transgressant ou en suivant la loi. Cette volonté de donner la mort revient à ramener le corps d'autrui à un état d'objet. Cette opération de la mise à mort peut se faire de différentes manières. *Cette aveuglante absence de lumière* relate l'une des diverses manières de donner la mort en transgressant la loi. Il s'agit d'une mise en récit du phénomène d'une mort lente infligée, comme châtiment, aux prisonniers du bagne de Tazmamart en vue de leur faire sentir les différentes formes de souffrance.

4.4.5.1 Le corps face à la mort et l'effusion du sang

En suivant la structure chronologique du récit, on constate que le corps est mis en jeu dès les massacres qui ont marqué l'attentat de Skhirate. Mais c'est la représentation du corps des détenus qui occupe une grande partie du texte. Le narrateur nous expose les circonstances dans lesquelles s'est faite l'arrestation de ceux qui étaient impliqués dans l'attentat contre le roi Hassan II :

Mains attachées derrière le dos, nous étions jetés dans des camions où morts et blessés étaient entassés. Ma tête était coincée entre deux soldats morts. Leur sang entrainait dans mes yeux. Il était chaud. Ils avaient tous les deux lâché merde et urine. Avais-je encore droit au dégoût ? Je vomis la bile. À quoi pense un homme quand le sang des autres coule sur sa figure (p. 15) ?

Cet extrait laisse apparaître les marques d'une terrifiante violence effectuée lors des arrestations des présumés coupables de l'attentat contre le roi. Les « mains attachées

²¹⁶ Voir à ce sujet, Jean Bessière et al. (dir.), *Romans et crimes*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1998, p. 3. L'expression est tirée de cet article de Jean Bessière : « Crime et roman : la réalité nue de l'homme et de la société. Crime et châtiment, Sanctuaire, L'air d'un crime ».

derrière le dos » ainsi que les « morts et blessés entassés dans des camions » démontre que l'arrestation en question s'est déroulée dans un climat de forte violence. Le sang qui coulait sur la figure de Salim constitue l'une des traces de cette violence. Ces marques de violences frappent l'imagination du lecteur et sont susceptibles de déclencher le travail de la mémoire.

4.4.5.2 Le corps face au grand froid et à la torture

Le grand froid auquel les détenus de Tazmamart se sont vus exposer constitue l'une des plus pénibles stratégies utilisées pour les faire souffrir. En effet, comme ils sont arrivés pendant la saison d'été, personne ne s'est préparé pour affronter le froid et la direction de la prison n'a rien fait pour les protéger contre ce danger. Comme le souligne Salim, le froid a donc été, pour eux, « un ennemi redoutable » à affronter avec force et énergie :

Le froid était un ennemi redoutable. Il nous attaquait avec une rigueur qui nous donnait la tremblote ou la diarrhée. Cela ne s'explique pas. En principe, le froid ne provoque pas de diarrhée, la peur si. Quand le grand froid arrivait, nos mains devenaient rigides, et les articulations se figeaient aussi. On ne pouvait même pas se frotter les mains ou les passer sur le visage. Nous avions la raideur des cadavres. Il fallait se mettre debout ; je me levais, tête et épaules baissées. Je restai parfois accroupi et je marchais dans la cellule en suivant la diagonale. Le grand froid m'empêchait de raisonner. [...] Le sang ne giclait pas. Il avait gelé dans les veines. Ne surtout pas fermer l'œil, surtout ne pas dormir. Ceux qui eurent l'extrême faiblesse de se laisser gagner par le sommeil moururent en quelques heures. Le sang ne circulait plus dans les veines. Il était gelé. De la glace dans le cerveau et dans le cœur. Rester éveillé, bouger les pieds, sautiller, parler, se parler, c'était ainsi qu'on luttait contre le grand froid (p. 43-44).

En fait, Salim et ses compagnons ont été pris au dépourvu, étant donné qu'ils ont été arrêtés en juillet, période favorable pour s'habiller légèrement. Ne disposant d'aucun habit de rechange, ils doivent user d'imagination pour survivre à la rigueur du climat.

Ils ont la présence d'esprit de conserver les pantalons de ceux qui meurent pour pouvoir recoudre les parties déchirées de leurs vêtements et confectionner quelques gilets pour les plus faibles. Malgré cet esprit de débrouillardise, le froid se montre redoutable. C'est à travers la description des différentes stratégies de lutte contre ce froid, que l'on parvient à comprendre l'ampleur de sa rigueur. Le fait d'être qualifié d'« ennemi redoutable » explique le caractère insupportable du froid qui se fait voir à travers l'image de la tremblote et de la diarrhée dont il est fait mention dans le texte. Cette image est, particulièrement, émouvante de par la nature des impacts que produit ce froid sur le corps : « les mains qui devenaient rigides, les articulations qui se figeaient, la raideur des cadavres, ... ». La comparaison avec la raideur des cadavres laisse entendre que les prisonniers sont à la fois morts et vivants. Elle clarifie l'association entre le froid et la mort. Cette représentation du corps déformé par la rigueur du froid permet au lecteur de percevoir une image de quelques marques de la violence et de la douleur que les détenus ont subies au sein du bagne.

Les différents mouvements que fait Salim pour lutter contre le froid permettent également d'imaginer l'ampleur de cette violence et de cette souffrance. Ce qui touche davantage la sensibilité du lecteur, ce sont les effets néfastes provoqués par le froid au niveau du cerveau et de la circulation du sang : « la raison qui était paralysée par le froid, le sang qui ne giclait pas puisqu'il avait gelé dans les veines ». Cette situation prouve que, comme le dit bien le narrateur, aucune partie du corps n'était à l'abri de la douleur :

Je cachais mes mains derrière mon dos pour ne plus être en contact avec la nuit. Je les protégeais ainsi, mais que de fois le froid du ciment mouillé m'obligea à changer de position, me mettant à plat ventre, la tête écrasée

contre le sol, préférant avoir mal au front qu'aux mains. Il y avait donc des préférences entre deux douleurs. Pas vraiment. Tout le corps devait souffrir, chaque partie, sans exception. La tombe a été aménagée (encore un mot de la vie, mais il faut bien continuer à emprunter à la vie de petites choses) de telle sorte que le corps subisse toutes les souffrances imaginables, qu'il les endure avec la plus lente des lenteurs, et qu'il se maintienne en vie pour subir d'autres douleurs (p. 12).

En précisant qu'« il faut bien continuer à emprunter à la vie de petites choses », Salim nous montre que la représentation du monde de la prison peut se faire à partir d'une idée collective des petites choses de la vie qui permettent, malgré tout, d'imaginer l'inimaginable. Cela pour dire que le repère pour le lecteur, c'est la vie normale : c'est par rapport à cette vie ordinaire, normale, que l'on se représente la non-vie de la prison. Bien que, selon Wolfgang Sofsky, « le corps souffrant est fermé à la représentation linguistique »²¹⁷, le narrateur s'appuie sur la rigueur du froid pour donner l'image de la douleur à laquelle les détenus furent exposés pendant les périodes de grand froid. L'image de cette souffrance se fait bien voir à travers les différentes positions du corps que prenait Salim pour tenter, en vain, d'échapper à ce froid pénible. « Le froid du ciment mouillé » et « la tête écrasée contre le sol » invitent le lecteur à imaginer la situation dans laquelle se trouvaient les détenus pendant la période hivernale. La phrase qui contient l'hyperbole « la plus lente des lenteurs » exprime la volonté des responsables politiques de faire souffrir les détenus, le plus longtemps possible. La répétition du terme « lenteur », utilisée pour l'effet d'amplification, produit aussi un effet rythmique favorable à la mémorisation de cette image de la mort lente. À travers la représentation des effets néfastes du froid sur le corps des détenus, le narrateur parvient à toucher la sensibilité du lecteur et à lui

²¹⁷ Sofsky Wolfgang, *Traité de la violence*, op.cit., p. 61.

transmettre une mémoire de la violence qui s'est effectuée au bagne de Tazmamart. À part les effets néfastes du froid, on assiste aussi à un état de dégradation et de pourrissement du corps occasionné par les mauvaises conditions de détention et les diverses pratiques de la violence.

4.4.5.3 De la dégradation et du pourrissement du corps

La longueur du temps passé en prison, la torture et les diverses stratégies développées pour faire souffrir les détenus de Tazmamart ont mis leurs corps dans un état de dégradation et de pourrissement qui aboutit souvent à une mort douloureuse. À partir de ce passage, on constate de quelle manière les pratiques de la torture ont beaucoup contribué à la destruction du corps :

Nos corps pourrissaient membre par membre. L'unique élément que je possédais, c'était ma tête, ma raison. Je leur abandonnais mes membres, espérant qu'ils n'arriveraient pas à atteindre mon esprit, ma liberté, ma bouffée d'air frais, ma petite lueur de la nuit. Je me barricadais, ne faisant plus attention à leur stratégie. J'appris à renoncer à mon corps. Le corps c'est ce qui est visible. Ils le voyaient, ils pouvaient le toucher, le couper avec une lame rougie au feu, ils pouvaient le torturer, l'affamer, l'exposer aux scorpions, au grand froid, mais je tenais à garder mon esprit hors d'atteinte. C'était ma seule force (p. 129).

Le spirituel est ici mis en avant et se présente comme une reprise du motif de la lumière associée à cette résistance mentale (de la tête), alors que le corps n'en peut plus. C'est à partir de l'oxymore « petite lueur de la nuit » que se dégage le motif en question. La façon dont les membres du corps passaient à la pourriture ainsi que l'idée de renoncement au corps place le lecteur devant une situation choquante et déplorable. Le renoncement au corps exprime le caractère insupportable de la violence qu'on faisait subir aux détenus. Le corps est ici représenté comme un

support matériel de la violence, compte tenu des diverses pratiques de violence dont il est l'objet : le morcellement, la torture, la faim, le supplice du froid et des scorpions, etc. L'énumération de toutes ces pratiques de violence touche l'esprit du lecteur et lui permet d'imaginer le type de calvaire infligé aux détenus. La résistance spirituelle, comme la seule possible, comme seule « lueur », constitue une attitude frappante de par l'aspect exceptionnel d'une telle lutte. Une pareille résistance permet au lecteur d'imaginer l'inimaginable.

Le caractère cruel des différentes pratiques de violence décrites par le narrateur se laisse imaginer à partir des manœuvres déployées pour mettre en marche le processus d'un châtiment atroce. La dégradation du corps par pourrissement est un bon exemple qui donne une image de ce que peut être une mort lente. La représentation du corps dans le récit permet de voir certaines traces d'une violence à la limite du supportable. Cette violence ne touche pas seulement l'aspect physique mais affecte aussi le côté émotionnel de par la souffrance intérieure qui, comme nous l'avons déjà évoqué à travers l'étude des personnages, a occasionné la perte de raison chez certains individus.

L'état lamentable du corps des survivants, tel qu'il se laisse voir à la fin de l'épreuve carcérale, témoigne également de la nature sauvage de la violence qu'ont subie les détenus. Avant de libérer ces derniers, il a fallu commencer par les soigner en vue de pouvoir les présenter, dans un état plus ou moins acceptable, à leurs familles et aux organisations des droits de la personne. Comme leurs corps se trouvaient dans un état de délabrement incroyable, ils ont été transférés à l'école

militaire d'Ahermemou aménagée pour y soigner des survivants. C'est à partir de ce moment que Salim se rend compte de la détérioration de son corps :

Ce jour-là restera un jour historique dans ma vie : en m'installant sur un fauteuil à bascule du dentiste, j'aperçus quelqu'un au dessus de moi. Qui était cet étranger qui me regardait ? Je voyais un visage accroché au plafond. Il faisait les mêmes grimaces que moi. Il se moquait de moi. [...] Là, je n'étais plus enfermé. Il fallait accepter cette malencontreuse évidence : ce visage, labouré de partout, froissé, traversé de rides et de mystère, effrayé et effrayant, était le mien. Pour la première fois depuis dix-huit ans, j'étais face à mon image. Je fermai les yeux. J'eus peur. Peur de mes yeux hagards. Peur de ce regard échappé de justesse à la mort. Peur de ce visage qui avait vieilli et perdu les traits de son humanité (p. 218-219).

Le visage de Salim tel qu'il est représenté dans ce passage reflète un état de transformation regrettable. Depuis dix-huit ans, Salim et ses camarades n'ont jamais eu l'occasion de voir leur visage. Cela démontre à quel point ils ont été privés de tout ce qui est essentiel à la vie. L'image que donne le visage de Salim est, à la fois, choquante et pitoyable. Il fait voir les marques de la violence et de la souffrance qu'il a subies : « visage labouré de partout, froissé, traversé de rides et de mystère, effrayé et effrayant ». Ce sont des traces susceptibles de déclencher, chez le lecteur, le travail de la mémoire et de l'imagination. Les procédés d'énumération et d'anadiplose (peur) consistent à amplifier la dimension effrayante du visage et le degré de souffrance subie par les prisonniers. Le vieillissement prématuré et la perte des traits de son humanité expliquent le caractère barbare du châtement infligé aux détenus. Un autre élément qui justifie cette dimension barbare, c'est la destruction du bagne de Tazmamart que les responsables politiques ont exigé juste après la libération des prisonniers afin de le faire disparaître. La disparition des traces évoque la honte et un esprit de négationnisme face aux actes de violence de nature barbare. Le fait de ne

pas montrer ou le désir de cacher vise aussi à souligner le caractère inhumain et honteux de cette violence.

4.5 Conclusion

Le bagne de Tazmamart se fait voir comme un lieu de mémoire d'une violence horrible. Il mérite le statut d'un lieu de mémoire, dans ce sens que, même s'il a été démolì, sa représentation contribue, selon les termes de Pierre Nora, à « bloquer le travail de l'oubli »²¹⁸ en ce qui concerne le type de violence dont il est ici question. La représentation de ce bagne évoque et construit le souvenir des atrocités perpétrées, dans plusieurs prisons secrètes du Maroc, par le régime dictatorial du roi Hassan II. Ainsi, la prison de Tazmamart apparaît comme le symbole des dictatures arbitraires qui se caractérisent par le pouvoir de la violence servant à « maintenir la mort présente »²¹⁹ pour assurer la garantie du pouvoir. Avec la disparition des traces de ce bagne, *Cette aveuglante absence de lumière* devient une trace de cette violence, et jouit, de ce fait, du statut de lieu de mémoire fonctionnel²²⁰.

Tout en dénonçant les massacres occasionnés par l'attentat contre le roi Hassan II, Tahar Ben Jelloun condamne, sévèrement, ce dernier pour les mesures répressives qu'il a prises en vue d'éliminer ses opposants en les livrant à une souffrance atroce, sans tenir compte ni de la responsabilité de chacun, ni des

²¹⁸ Pierre Nora & al., « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », *Les lieux de mémoire I. La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. xxxv.

²¹⁹ Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence*, op. cit., p. 14 : « La violence maintient la mort présente, elle entretient la peur de la mort sur laquelle se fonde l'autorité du pouvoir ».

²²⁰ En expliquant les trois aspects d'un lieu de mémoire, Pierre Nora définit l'aspect fonctionnel comme étant relié à son rôle d'assurer « à la fois la cristallisation du souvenir et sa transmission ». Voir Pierre Nora & al., « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », *Loc. cit.*, p. xxxv.

décisions de la justice à ce propos. C'est à travers le récit du séjour de Salim et de ses compagnons au sein de la prison de Kenitra et du bagne de Tazmamart, que le narrateur transmet au lecteur une mémoire de la violence et de la douleur qui ont marqué la vengeance du roi.

Pour effectuer le travail de construction et de transmission de cette mémoire, l'auteur a dû déployer des techniques poétiques appropriées faisant de son discours romanesque un outil porteur de l'expérience du sang et de la douleur. En plus de la polyphonie énonciative mise en œuvre, la technique de la description joue un rôle capital dans la transmission de la mémoire de cette violence. En effet, elle permet de produire de l'émotion, du pathos associé aux prisonniers, et de créer des images et des repères pour les lecteurs. Le renversement des repères habituels montre que ce monde est l'envers de la vie dans ce qu'elle a de plus ordinaire, de plus élémentaire (absence de lumière, froid, nourriture, torture, peur, etc.). Le lecteur peut se représenter ce monde à l'envers, souterrain, à partir de ce qu'il connaît du monde, par le menu, par les petites choses. L'intergénéricité constitue une autre stratégie littéraire, non moins importante, à laquelle l'auteur a fait appel. La représentation du corps se trouve au centre de cette opération de construction et de transmission de la mémoire de la violence. Les différentes stratégies poétiques déployées par Tahar Ben Jelloun permettent d'afficher les marques²²¹ du sang et de la douleur susceptibles d'amener le lecteur à comprendre la nature de la violence en rapport avec l'attentat de

²²¹ Ces marques se font voir à travers la description du corps violenté, celle des pénibles conditions de détention et des diverses formes de torture, ainsi que celle des mécanismes de lutte pour la survie.

Skhirate et l'enfermement des détenus de Tazmamart. Ces mêmes marques participent au déclenchement du travail de la mémoire et de l'imagination chez lecteur.

CHAPITRE V

***MURAMBI, LE LIVRE DES OSSEMENTS* OU LE RÉCIT DE LA MÉMOIRE D'UN GÉNOCIDE**

5.1 Introduction

Nous tentons d'aborder dans ce chapitre la question de la mémoire du génocide à partir d'un lieu discursif de l'indicible. Il convient de rappeler rapidement que le problème de l'indicible se situe ici au niveau du langage et des mécanismes du récit pour construire la mémoire de l'événement. Nous nous limiterons à la conclusion suggérée par Charlotte Wardi, selon laquelle « les écrivains qui le conçoivent comme un mystère devant demeurer à jamais exclu de l'humain, le croient non seulement indicible mais encore inimaginable. Ils projettent leur refus de l'imaginer sur ce qu'ils qualifient par avance d'inimaginable²²² ». De son côté, Josias Semujanga note que, malgré le débat souvent polémique sur le sujet, « l'indicible du génocide semble désigner davantage une limite à ne pas franchir pour des raisons morales ou éthiques ou de vraisemblance, dans le cas de la représentation artistique du sujet, qu'un refus de parler de l'événement si horrible soit-il²²³ ».

Avant de procéder à l'analyse des méandres du récit de la mémoire du génocide rwandais, on va d'abord situer *Murambi* dans son contexte de production. Boubacar Boris Diop figure parmi le groupe d'écrivains et artistes africains qui, sous l'initiative de Fest' Africa, ont répondu à l'appel de briser ce silence. À travers, son ouvrage *Murambi, le livre des ossements*²²⁴, il fait une mise en fiction de cet horrible événement. La lecture du roman permet au lecteur d'avoir une image du déroulement

²²² Charlotte Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque*, op.cit., p. 33.

²²³ Josias Semujanga, « Les méandres du récit du génocide dans *L'ainé des orphelins* », dans *Études littéraires*, Volume 35, n°1, hiver 2003, p. 102.

²²⁴ Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000. Pour éviter d'alourdir le texte par les répétitions du même titre, il sera, dorénavant, abrégé et désigné par un seul mot *Murambi*.

des événements à travers certaines régions du pays. L'auteur propose également d'importantes réflexions sur l'inquiétante question de la fragilité de l'homme et sur la gestion des séquelles du génocide. Il souligne aussi l'importance d'une cohabitation harmonieuse en tant que fondement d'une société équilibrée.

5.2 L'univers du roman : le contexte de production de l'ouvrage

Murambi, le livre des ossements fait partie d'une importante publication²²⁵ suscitée par le génocide rwandais. Il s'agit d'un récit dont l'univers est construit autour d'une société déchirée par l'horreur d'une violence limite. Concernant les sources de cette tragédie, beaucoup s'accordent pour dire qu'elle s'enracine dans le contexte des tensions ethniques qui se sont développées dans le pays depuis l'arrivée du colonisateur. D'autres estiment que les abus du système féodal ont eu une part non négligeable dans l'aviilissement des relations interethniques au Rwanda. Cependant, les tensions interethniques les plus violentes ont été alimentées par les luttes pour la conquête du pouvoir, peu avant l'indépendance et pendant la période postcoloniale. Ces tensions ont, ainsi, servi à des fins d'ordre politique, dans la logique du « diviser pour régner » : elles ont souvent été exploitées en tant que stratégie de prise du pouvoir et comme bouclier de protection du régime en place. Pour mieux comprendre le contexte sociohistorique et politique du génocide rwandais, on peut se référer à quelques unes des publications²²⁶ parues sur le sujet.

En tant que terme désignant le titre du roman, « *Murambi* » sera mis en italique pour le différencier du mot « Murambi » désignant la localité qui a abrité le commandement général de la Mission turquoise.
²²⁵ Cette publication se compose des œuvres de caractère essentiellement informatif et d'autres où la dimension esthétique se manifeste davantage (Il s'agit de celles qui s'attachent à la représentation du génocide). À ce sujet, voir les explications de Pierre Halen, « Écrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994. Quelques enjeux », *Études littéraires africaines*, n°14 (2002), p. 20-21.

²²⁶ Josias Semujanga, *Origins of the Rwandan Genocide*, New York, Humanity Books, 2003 ; Franche Dominique, *Généalogie du génocide rwandais*, Bruxelles, Tribord, 2004 ; Procès d'Assises rwanda

Avec l'attaque lancée, depuis l'Ouganda, par l'APR²²⁷, contre le gouvernement rwandais de l'époque, le climat de tension entre Hutu et Tutsi monte pour prendre une grande ampleur. La situation va atteindre son paroxysme à partir du 7 avril 1994, suite à l'assassinat du président Juvénal Habyarimana, survenu la veille lors de l'attentat contre l'avion présidentiel.

Murambi se présente comme le récit de cette tragédie que l'auteur nous transmet à travers la voix de différents narrateurs, témoins des événements. Comment Boris Diop, romancier et journaliste sénégalais, en est venu à s'intéresser au génocide rwandais ? Si on tient compte du contexte de production du roman, on peut dire qu'il a été produit sur commande. En effet, comme l'explique Pierre Halen, ce roman a vu le jour à partir d'une initiative qui a émergé à Lille autour de l'association «Fest'Africa ». Cette initiative s'est concrétisée par un événement culturel (Fest'Africa 2000) organisé au Rwanda du 27 mai au 5 juin 2000 par ladite association, en collaboration de l'Université Nationale du Rwanda. L'objectif de ce festival était la création d'œuvres littéraires et artistiques susceptibles de servir d'outils de mémoire sur le génocide rwandais. C'est dans cette logique que le mot d'ordre de cet événement est : « Rwanda, écrire par devoir de mémoire ». Nocky Djedanoum, initiateur du projet, explique comment ce projet a été réalisé :

Nous avons rencontré la vie qui semble avoir pris le dessus sur la mort. Malgré la douleur profonde, des enfants, des femmes et des hommes, rescapés du génocide ou non, nous ont ouvert la porte de leur mémoire. Ils ont raconté

2001 : « Le contexte historique et social (du génocide rwandais) ». Article tiré du site web (le 01 avril 2006) : http://www.assisesrwanda2001.be/contexte_2.html et « Génocide au Rwanda », *Wikipédia*, l'encyclopédie libre. Site web: http://fr.wikipedia.org/wiki/G%C3%A9nocide_au_Rwanda.

²²⁷ Octobre 1990 : attaque de l'Armée patriotique rwandaise (APR), branche armée du Front patriotique rwandais (FPR), depuis l'Ouganda.

pour nos oreilles et nos yeux cette mémoire. Ils nous ont dit sans nous le dire que nous devons à notre tour transmettre cette mémoire tragique.

[...] Nous y avons répondu sans prétention par la littérature, le théâtre, la danse, le cinéma ... Nous ne voulions plus nous enfoncer de nouveau dans nos silences complices. Nous avons pris nos responsabilités devant l'histoire²²⁸.

L'initiative de Fest'Africa a été, pour les écrivains et artistes africains, un moyen de manifester leur solidarité avec les victimes du génocide en participant à la construction et à la transmission de la mémoire de ce drame qui s'inscrit, d'une façon ou d'une autre, dans l'histoire du continent africain.

À travers le récit de *Murambi*, Boubacar Boris Diop nous décrit l'ampleur des atrocités qu'ont subies les victimes de ce massacre et les conséquences néfastes que ce drame a infligées à la société rwandaise. Par ailleurs, le récit est entrecoupé par les témoignages de différents acteurs de la tragédie (les rescapés, les bourreaux, un officier de l'ancienne armée rwandaise et un autre de l'armée française opérant dans la zone turquoise). Les principaux personnages qui sont à la base de ces témoignages sont deux amis d'enfance Jessica Kamanzi et Cornélius Uwimana, ainsi que le vieux Siméon Habineza, oncle de Cornélius et témoin des différents conflits ethniques survenus au Rwanda depuis l'avènement de l'indépendance.

²²⁸ Extrait du mot d'ouverture de Nocky, Djedanoum, directeur artistique du festival Fest'Africa depuis sa création en 1994. Tiré du document de travail Fest'Africa : Rwanda, écrire par devoir de mémoire, 27 mai au 5 juin 2000, p. 3.

5.3 La fonction sociale des personnages

Murambi met en scène deux catégories de personnages : les différents acteurs du génocide et les protagonistes de l'histoire. La première catégorie regroupe la série des miliciens interahamwe, les rescapés du génocide, la série des partisans de la cohabitation pacifique²²⁹, quelques éléments de l'armée (les Forces armées rwandaises et l'armée française). Les protagonistes de l'histoire sont le Front patriotique rwandais (F.P.R.), le gouvernement rwandais et la France.

Du point de vue narratif, les personnages les plus importants faisant partie du groupe des rescapés sont Michel Serumundo, Jessica Kamanzi, Stéphane Nkubito et Gérard Nayinzira. Mais, à part Jessica Kamanzi qui apparaît comme le centre de réception des informations relatant le déroulement du génocide dans différentes régions du pays, les autres personnages interviennent dans le récit comme témoins des événements qu'ils ont vécus. C'est à partir de la voix de ces derniers que le lecteur parvient à comprendre ce qui s'est passé dans plusieurs régions du pays.

Jessica Kamanzi agit comme espionne pour le compte du FPR²³⁰ dans la ville de Kigali et comme agent de liaison de la guérilla dans la même ville. Si, pendant ses déplacements à Kigali, elle parvient à échapper au contrôle des miliciens Interahamwe, c'est qu'elle a réussi à se procurer une carte d'identité portant une fausse mention ethnique : tutsi, elle porte le document la faisant passer pour une hutu.

²²⁹ Il s'agit des personnages qui ont toujours lutté contre la violence ethnique, mais qui, suite à leurs idées, ont été eux mêmes victimes de cette violence.

Elle apparaît comme un témoin des événements qui se sont déroulés dans la capitale du pays. Elle joue aussi le rôle de rapporteur des événements qui se sont passés dans d'autres coins du pays pendant la même période. Cependant, comme elle ne pouvait pas être partout à la fois, elle s'est servi des informations provenant des différents témoins. À la fin de la guerre et du génocide, elle va s'occuper, à titre bénévole, des orphelins du génocide. C'est pour cette raison que Siméon Habineza, oncle paternel de Cornélius, la qualifie de la fille dont le pays a besoin. Elle incarne le rôle joué par les femmes lors de la lutte du F.P.R.

Cornélius Uwimana, professeur d'histoire à Djibouti, est un exilé qui redécouvre le Rwanda après le génocide. Il s'agit d'un personnage complexe dans la mesure où, ayant été lui-même victime de violence ethnique, il devrait bénéficier des mêmes faveurs que tous ceux qui ont vécu la même situation ; cependant, bien qu'il ait toujours été contre l'idéologie divisionniste, dès son retour de l'exil, il se retrouve dans le même panier que les génocidaires. Il se heurte contre le regard méfiant et méprisant de ses amis d'enfance et autres rescapés du génocide. Le fait d'appartenir à un père reconnu pour son rôle d'organisateur des massacres à Murambi devient un véritable problème qui va affecter le reste de sa vie, d'autant plus que, pour avoir perdu sa famille pendant le génocide, il se voit livré à la solitude. C'est grâce à son oncle Siméon Habineza qu'il pourra supporter le choc inhérent à la complexité de la situation. Bien qu'il n'ait pas participé aux massacres, Cornélius Uwimana traîne avec lui le fardeau de la culpabilité collective. Sur ce point, il incarne les personnes

²³⁰ Le FPR est le sigle du Front patriotique rwandais, un mouvement politique qui était en guerre contre le gouvernement rwandais de l'époque. Après le génocide, c'est ce dernier qui a pris le pouvoir

qui, après le génocide, ont été victimes de ce problème, comme l'explique Colette Braeckman²³¹ en parlant de la situation qu'ont vécue, quelques mois après la victoire du FPR, ceux qui n'avaient pas fui le pays.

Siméon Habineza, un hutu, partisan de la cohabitation pacifique, est le seul membre de la famille que Cornélius a retrouvée au Rwanda après son retour d'exil. C'est un vieillard sobre et réservé qui apparaît comme le conseiller spirituel de Cornélius, désorienté par la situation décourageante qu'il a trouvée dans son pays natal. Son caractère serviable et son intégrité font de lui un homme modèle dont la société rwandaise a besoin pour sortir du cercle vicieux de la violence et des divisions ethniques. Au niveau de la fonction sociale, il se présente comme un support d'investissement idéologique²³² de l'auteur dans la mesure où, à travers sa voix, ce dernier lance un appel à la lutte contre l'impunité et l'ingérence extérieure, ainsi qu'à la cohabitation pacifique.

L'auteur s'attarde sur ce principe de cohabitation pacifique car il le renforce à travers le personnage de Félicité Niyitegeka, une religieuse hutue de Gisenyi qui a porté secours à plusieurs religieuses tutsies appartenant à la communauté religieuse

au Rwanda.

²³¹ Colette Braeckman, *Terreur africaine. Burundi, Rwanda, Zaïre : les racines de la violence*, Bruxelles, Fayard, 1996, p. 274 : « Les Hutus et les Tutsis demeurés au pays étaient profondément traumatisés. Les Hutus parce que, même s'ils n'avaient pas participé aux massacres, s'ils avaient sauvé des compatriotes ou avaient été eux-mêmes persécutés, ils portaient le fardeau de la culpabilité collective et étaient systématiquement considérés comme suspects par certains des nouveaux venus, tentés par la globalisation ».

²³² À ce sujet Yves Reuter précise que « cet investissement repose d'une part sur la construction textuelle des personnages, d'autre part sur les fonctionnements de la société et des individus » (*L'analyse du récit, op. cit.*, p. 34).

dont elle était responsable. Elle a pu sauver pas mal de ses consœurs qu'elle faisait traverser la frontière pour se réfugier en République démocratique du Congo (ex-Zaïre). Son frère, qui était colonel dans l'armée rwandaise de l'époque, a essayé de lui interdire de porter secours à ces personnes, elle a préféré mourir avec elles, plutôt que de les abandonner seules aux mains des tueurs. À la fin, elle a été assassinée par les miliciens Interahamwe. Elle incarne la catégorie des braves personnes qui, tout en acceptant de mettre leur vie en danger, ont dit non aux massacres perpétrés par les miliciens Interahamwe, raison pour laquelle elle figure sur la liste des héros nationaux établie par le gouvernement rwandais.

Le docteur Joseph Karekezi, père de Cornélius et figure emblématique des Interahamwe, se présente comme le chef des miliciens dans la région de Murambi. Sa turbulence et son esprit sanguinaire ont fait de lui un chef intransigeant et un être monstrueux. Curieusement, il n'a pas toujours été comme ça. La preuve en est que lors des événements de 1973, il était considéré comme « un mauvais Hutu » dans la mesure où il était contre les pratiques de violence ethnique qui se faisaient au profit de la classe dirigeante. Si, avec la tragédie de 1994, il est devenu le principal organisateur des massacres dans la région de Murambi, c'est que d'une part, il a probablement cédé à une série de manipulations et d'endoctrinement et que, d'autre part, il avait une soif excessive d'accéder au pouvoir. Ce qui semble bizarre, c'est la folie qui l'a poussé à faire massacrer même sa propre famille.

Les autres miliciens qui interviennent dans le récit ne font que raconter l'expérience des événements auxquels ils ont participé. À travers le discours de ces

personnages l'auteur montre la nature des atrocités qu'ils ont commis et l'esprit cynique avec lequel ils le faisaient.

L'intervention de l'armée dans le récit vise à souligner l'implication des protagonistes de l'histoire dans les événements tragiques de 1994. Elle intervient dans le récit parce que le génocide est né dans un contexte de guerre qui opposait les Forces armées rwandaises (FAR) et l'Armée patriotique rwandais (APR). L'intervention de l'armée française dans le récit s'inscrit dans le cadre de la Mission turquoise dont le mandat était confié à la France par l'ONU, en vue de mettre en place une *Zone humanitaire sûre* (ZHS).

Au niveau du récit, les Forces armées rwandaises sont représentées par le colonel Musoni, tandis que le colonel Étienne Perrin se porte comme le représentant de l'armée française, en mission dans la Zone turquoise. Le narrateur parle très peu de l'armée du FPR (ARP : Armée patriotique rwandais), et, à part Jessica présentée comme espionne pour le compte de ce Mouvement, aucun autre personnage n'apparaît en tant que membre de cette armée. Chaque fois qu'il en parle, il le fait d'une façon générale pour vanter ses exploits. À la manière de Yasmina Khadra dont le récit se limite aux exactions intégristes, la mission de Boubacar Boris Diop semble se limiter aux crimes commis par les miliciens Interahamwe et à l'implication de l'armée²³³ dans la tragédie rwandaise.

²³³ Il s'agit des Forces armées rwandaises (FAR) et de l'Armée française accusée d'avoir soutenu militairement le régime du Président Habyarimana Juvénal et d'avoir facilité la fuite des Interahamwe et des notables de ce régime vers le Congo (ex-Zaïre).

S'agissant de l'armée française, il se sert du personnage du colonel Étienne Perrin pour faire état de son implication. En outre le colonel Étienne Perrin a pour fonction de décrire le portrait, le caractère et le comportement du docteur Karekezi qu'il a côtoyé à plusieurs reprises durant son séjour à Murambi dans le cadre de la mission turquoise. Ce personnage a permis à l'auteur de faire le récit de la défaite des forces gouvernementales qui se battaient contre le FPR. À travers ce même personnage, il critique la politique de la France en Afrique et son implication dans le génocide rwandais.

À travers l'entretien du colonel Étienne Perrin et de Joseph Karekezi, le narrateur évoque les différentes questions soulevées par le génocide : la responsabilité des miliciens Interahamwe, la part de l'armée rwandaise (FAR), la part de la France, la part des Rwandais eux-mêmes ainsi que l'impuissance de la communauté internationale face au drame rwandais.

Le récit évoque l'implication des Forces armées rwandaises (FAR) à travers l'entretien que le colonel Musoni a eu avec le docteur Joseph Karekezi à propos de la situation dramatique que traversait le pays. À partir de leur discours, on constate que le colonel Musoni incarne la faiblesse et la complicité des responsables militaires au front, ce qui a été l'un des principaux facteurs de l'échec des Forces armées rwandaises.

Les différentes fonctions accomplies par les personnages participent à la compréhension du déroulement des événements, mais c'est essentiellement à travers

la présentation des techniques discursives que l'on parvient à comprendre comment se présente l'opération de construction et de transmission de la mémoire du génocide.

5.4 Stratégies littéraires de construction et de transmission de la mémoire du génocide

Le génocide est un événement hors du commun dont la représentation semble exigeante sur le plan éthique et esthétique. La construction et la transmission de sa mémoire constituent également une opération délicate qui requiert le déploiement de stratégies poétiques appropriées.

Pour le cas du génocide rwandais, un certain nombre d'artistes africains ont répondu à l'appel des organisateurs du projet Fest' Africa par la création d'une œuvre artistique ou littéraire au choix. Boubacar Boris Diop a opté pour un récit romanesque dans lequel plusieurs narrateurs jouent le rôle de témoins des événements. En outre, son texte est enrichi par une description des sites du génocide qu'il a lui-même visités. L'opération de construction de la mémoire du génocide, telle qu'elle se fait voir dans *Murambi* s'est donc effectuée à partir du témoignage des personnages, de la représentation des sites du génocide dans le récit et à l'aide de diverses stratégies littéraires.

5.4.1 La polyphonie énonciative

Dans le cadre de la polyphonie énonciative, Carole Tisset explique dans quelle mesure des voix multiples peuvent se faire entendre dans le récit : « Dans le récit, plusieurs voix se font entendre : celle du narrateur, celles des personnages, celle

de la rumeur, celles d'autres narrateurs. Parfois, la voix du narrateur se dédouble²³⁴ ». La polyphonie énonciative permet au narrateur de « mentionner le dire d'autrui »²³⁵ ou d'évaluer son propre dire par le truchement du dédoublement de la voix.

Étant donné que les massacres ont couvert tous les coins du pays, l'auteur de *Murambi* a eu recours à la multiplicité des voix pour faire entendre un certain nombre de témoins provenant de différentes régions du pays. Cela lui a permis d'éviter l'adoption d'une vision omnisciente, qui risquait de placer le lecteur en position de doute sur la crédibilité du témoignage. La polyphonie énonciative constitue ainsi une technique narrative favorable à l'œuvre de construction et de transmission de la mémoire de l'indicible. À partir de l'analyse de *Murambi*, on constate que cette polyphonie permet de déployer des pratiques littéraires diversifiées : la polynarration, le discours rapporté, l'intergénéricité, etc.

5.4.1.1 L'organisation narrative du récit

Le mode narratif sur lequel est construit le récit de *Murambi* apparaît complexe dans la mesure où l'histoire est racontée par plusieurs narrateurs dont la médiation est apparente ou non. L'auteur a donc fait le choix d'un récit de forme

²³⁴ Carole Tisset, *Analyse linguistique de la narration*, op.cit., p. 87.

²³⁵ Carole Tisset explique, ici, comment se fait cette activité narrative : « Mentionner le dire d'autrui permet au narrateur de reproduire des discours tenus par des personnages. Il peut le faire en utilisant des moyens linguistiques variés qui vont différencier les voix : discours direct ; les superposer : discours direct libre et indirect libre ; les amalgamer : discours indirect, discours narrativisé, connotations autonymiques et ilot textuel, intertextualité » (*Ibid.*, p. 87).

hybride²³⁶. Cela implique que la narration de l'histoire se fait sous l'angle de la vision polyscopique²³⁷.

Sur le plan des voix narratives et de la forme du récit, le premier chapitre est marqué par la prédominance du pronom personnel « je », ce qui semble lui donner une forme homodiégétique. Cela est dû au fait que cette partie du récit est racontée par plusieurs narrateurs-personnages se présentant comme les témoins directs des événements. Ces derniers représentent les différents acteurs du génocide. On a par exemple Michel Serumundo, qui se fait prendre pour un témoin appartenant au groupe des rescapés du génocide. Faustin Gasana, quant à lui, se porte comme un témoin des événements auxquels il a pris part en tant que milicien interahamwe. Jessica Kamanzi occupe une place de choix car, en plus de faire le récit de son expérience dans la ville de Kigali, elle joue aussi la fonction de personnage centralisateur des informations provenant de tous les coins du pays. Elle se fait voir comme un personnage-narrateur, évaluateur des autres personnages. Sur le plan de l'ensemble du récit, elle intervient encore dans le troisième chapitre, à titre de personnage-narrateur qui raconte son expérience du génocide en pleine action. Ailleurs, dans les séquences narratives et les dialogues, elle apparaît comme simple personnage. Elle joue aussi la fonction de porte-parole des victimes de la tragédie rwandaise. Elle semble être le personnage principal au même titre que Cornélius, à la

²³⁶ Le roman semble adopter les deux attitudes narratives à la fois : homodiégétique (en « je ») et hétérodiégétique (en « il »).

²³⁷ Il s'agit d'une narration où l'histoire est racontée par différents personnages. L'expression est empruntée à Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le Personnage, op. cit.*, p. 56.

seule différence que ce dernier jouit d'un statut de personnage focalisé, tandis que Jessica jouit, dans certains cas, de celui de personnage focalisateur.

Les autres chapitres mettent le lecteur en présence d'un récit à la troisième personne raconté par un narrateur inconnu²³⁸ dont la fonction est, essentiellement, évaluative. C'est à ce niveau que réside la dimension hétérodiégétique du récit. À travers le parcours de Cornélius, le narrateur externe expose l'image du Rwanda ravagé par les événements sanglants ainsi que les différentes questions posées par la tragédie rwandaise. Le pronom personnel de la troisième personne est également utilisé dans la narration sous forme de discours rapporté ou de reportage²³⁹ des événements effectué par tel ou tel personnage dans une région déterminée.

L'ordre du récit est entrecoupé par un ensemble de pratiques intergénériques²⁴⁰. Le récit est divisé en quatre chapitres exposant les événements depuis le début du génocide jusqu'à l'implantation de la zone turquoise et au départ des soldats français qui étaient chargés de cette mission. Le premier chapitre parle du début du génocide à travers plusieurs régions du pays et met en scène un certain nombre de personnages qui racontent, chacun, sa propre expérience pendant cette période. Le deuxième chapitre constitue un récit du retour de Cornélius au Rwanda,

²³⁸ Le choix d'un narrateur inconnu est conditionné par la nécessité de pouvoir suivre et évaluer, Cornélius, un personnage qui, tout en étant en dehors de la tragédie du génocide, est fortement concerné par le récit dans la mesure où les conséquences de ce drame pèsent lourdement sur lui. Le narrateur inconnu joue la fonction d'évaluateur, de narrateur-observateur. Il observe et fait le récit du parcours de Cornélius, de l'exil à Murambi, sa colline natale.

²³⁹ La forme du reportage est mise en œuvre dans le récit en tant que stratégie de transmission des informations provenant de différentes régions du pays.

²⁴⁰ Les pratiques intergénériques participent à la construction du récit à travers des discours épistolaires, une séquence théâtrale et un récit historique intégrés dans la narration.

après plusieurs années d'exil. Il s'agit d'un ensemble d'échanges de paroles entre lui et ses amis d'enfance qui l'ont accueilli et lui ont fait redécouvrir son pays natal qui souffrait encore des blessures du génocide. Le troisième chapitre raconte comment se sont déroulés les événements à travers plusieurs régions du pays. Le quatrième et dernier chapitre s'attarde sur un cas particulier d'une région²⁴¹ qui abrite l'un des principaux sites du génocide. Il décrit le rôle qu'a joué le père de Cornélius en tant qu'organisateur des massacres dans cette zone et l'intervention des Français au Rwanda dans le cadre de la Mission turquoise. Ce chapitre expose diverses conséquences du génocide et les différentes questions que pose cette tragédie.

5.4.1.2 Du discours rapporté au discours transposé²⁴²

Dans leur ouvrage, *Le Discours rapporté au quotidien*, Diane Vincent et Sylvie Dubois reconnaissent au discours rapporté des dimensions narratives et argumentatives pouvant, parfois, opérer simultanément²⁴³. Si, dans *Murambi*, Boubacar Boris Diop accorde une place de choix au discours rapporté, ce n'est pas tout simplement pour une visée narrative, mais parce que ce discours jouit également d'une valeur informative et argumentative. Pour exploiter les diverses possibilités poétiques que peut offrir ce discours, l'auteur a mis en valeur les différentes formes

²⁴¹ Il s'agit de la région de *Murambi*, un nom dont l'auteur s'est servi pour formuler le titre de son roman. La particularité de cette région est d'être un point de carrefour entre les différents intervenants du drame rwandais : les victimes, les bourreaux et les Français chargés de la Mission turquoise. Au niveau du roman, elle apparaît comme une zone symbolique de l'intervention de la France dans la tragédie en question.

²⁴² L'appellation est empruntée à Oswald Ducrot et à Jean-Marie Schaeffer, dans *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 717. Il s'agit, en fait, du discours rapporté en mode indirect.

²⁴³ « Le discours rapporté possède des propriétés narratives en tant que représentation d'un événement, mais l'acte sous-jacent est souvent argumentatif dans la mesure où il vient appuyer ou reproduire une thèse, ou encore déclencher une discussion. Tout en s'opposant, les dimensions narratives et

du discours rapporté : le discours rapporté en style direct dont fait partie la forme dialoguée, et le discours rapporté en mode indirect. Le discours rapporté favorise la participation de différents personnages à la prise de parole et permet au lecteur d'avoir accès à leur pensée. Ce type de discours est toujours accompagné de commentaires ou de séquences explicatives à travers lesquels peut se manifester le parti pris de l'auteur. Du point de vue de l'argumentation, les différentes formes du discours rapporté permettent souvent d'appuyer une thèse énoncée par le narrateur ou véhiculée par le discours social. Ce procédé littéraire se présente aussi comme une possibilité de faire face à la complexité d'une opération de construction et de transmission de la mémoire d'une violence limite. La combinaison des discours devient, donc, l'une des stratégies permettant de construire la mémoire du génocide.

a) La forme dialoguée du discours rapporté

L'usage des échanges rapportés (dialogue) se fait, dans ce récit, en alternance avec le commentaire narratif ou le discours attributif. Il vise à donner la parole à plusieurs personnages, afin qu'ils puissent communiquer au monde les expériences qu'ils ont vécues pendant le génocide. Ce discours permet, en outre, de canaliser les informations provenant des diverses régions du pays vers Jessica Kamanzi qui semble jouer le rôle de centre de réception²⁴⁴. De ce fait, les échanges rapportés²⁴⁵

argumentatives opèrent parfois simultanément. », Diane Vincent et Sylvie Dubois, *Le Discours rapporté au quotidien*, Québec, Nuit blanche Éditeur, 1997, p. 23.

²⁴⁴ Jessica est considérée comme le fil conducteur des informations en rapport avec le déroulement du génocide, dans la mesure où, se trouvant dans la ville de Kigali en tant que représentant déguisé du FPR, elle était en mesure de communiquer avec ce dernier et les victimes. Les personnes en danger placent leur confiance en elle en lui exprimant leur détresse. Les agents du FPR opérant dans d'autres régions du pays se trouvent également en contact avec elle.

²⁴⁵ Diane Vincent et Sylvie Dubois expliquent en quoi consiste un échange rapporté : « Un échange rapporté consiste en la présentation d'une interaction entre au moins deux interlocuteurs qui interviennent à tour de rôle. Par conséquent, les énonciateurs sont aussi, en alternance, les destinataires

témoignent du caractère solidaire de la mémoire. Le dialogue devient ainsi une stratégie de construction et de transmission de la mémoire du génocide.

L'introduction du dialogue dans le récit se fait dès le premier chapitre qui comporte d'importantes séquences narratives dans lesquelles un certain nombre de personnages racontent comment ils ont vécu le début des massacres. C'est surtout à partir du deuxième chapitre qu'on remarque la prédominance des échanges rapportés.

Le passage ci-dessous est construit sur base du dialogue en alternance avec le commentaire narratif, et met en position d'échanges Jessica et une femme qui veut lui dévoiler la façon dont elle a été victime à la fois de son appartenance ethnique et de sa beauté éblouissante :

Elle s'est assise en face de moi et a dit :

- Jessica Kamanzi.

J'ai aussitôt pensé : « Ça y est. Ils ont fini par m'avoir. » Cela devait arriver un jour ou l'autre. J'avais à visage découvert depuis le début des massacres, moins par fanfaronnade que pour me protéger. Je n'ai pas eu peur. La crainte de mourir serait aujourd'hui, pour quelqu'un comme moi, presque une faute de goût. Ma vie ne vaut pas mieux que celle des milliers de gens qui tombent chaque jour.

Pour gagner du temps, j'ai fait comme si je n'avais rien entendu.

- Vous cherchez qui, dites-vous ?

Elle a répété mon nom. J'ai soutenu son regard. Sa beauté avait quelque chose d'inférieur. Le genre de femme qui suscite toujours chez les hommes du désir, de la crainte, des rêves fous d'une vie à recommencer et un vague sentiment de frustration. Elle était vraiment éblouissante. Je ne la connaissais pas (p.117).

des interventions. Le corpus d'échanges rapportés donne donc accès à la mise en scène d'une rencontre, d'une interaction, à travers le filtre d'un narrateur, qu'il soit auteur ou témoin ». Diane Vincent et Sylvie Dubois, *Le Discours rapporté au quotidien*, op. cit., p. 54.

Comme on peut le constater au niveau de cet extrait, la dimension d'échanges est étouffée par le commentaire narratif qui va déboucher sur des échanges rapportés beaucoup plus développés.

L'intérêt de ce passage est de souligner la surprise et la méfiance de Jessica à l'idée de se faire reconnaître par une femme qu'elle ne connaît pas. Même si elle affirme ne pas avoir eu peur, elle sait, néanmoins, que la possibilité de se faire découvrir est plausible et que les conséquences peuvent être catastrophiques. L'attitude de Jessica face à la femme permet de mieux comprendre le genre de mission qu'elle doit accomplir : elle n'est pas à l'abri de la mort. L'entretien qui se fait entre les deux femmes présente le corps de la femme comme un objet de désir et de violence²⁴⁶. Jessica fait semblant de se boucher les oreilles face à une femme soucieuse de lui confier son malheur d'avoir été violée par un prêtre qui prétendait la protéger contre les miliciens :

Pendant que je me demandais quelle attitude prendre, elle a dit très vite, d'une voix saccadée :

- Je sais qui vous êtes et ce que vous faites à Kigali, mais je ne suis pas venue pour parler de cela.
- Excusez-moi, je ne vous connais pas, ai-je fait prudemment.
- Cela n'a aucune importance, Jessica. Je veux juste vous dire que j'ai couché hier soir avec ce prêtre.

J'ai presque hurlé :

- Quel prêtre ?

En fait, je savais très bien de qui il s'agissait. À Kigali, en ces jours de folie, tout le monde savait (p. 117-118).

²⁴⁶ Avec l'expression « coucher avec » qui apparaît dans l'extrait, le lecteur ne peut pas savoir directement si c'est par consentement ou non que la femme a couché avec le prêtre. On peut dire qu'il s'agit d'une façon de ne pas vraiment dire ce que tout le monde comprend suivant le contexte dans lequel on se trouve. Il se peut aussi que ce soit suite à la méfiance qu'elle découvre chez Jessica qu'elle lui parle avec réserve, car, un peu plus tard, une fois qu'elle aura gagné la confiance de Jessica, elle va lui expliquer qu'il l'a menacée de la livrer aux miliciens si elle refusait de se coucher avec lui.

Jessica Kamanzi apparaît comme une personne fiable en qui les gens en détresse pouvaient placer leur confiance. Cependant, le fait de vouloir se dissocier de la femme témoigne de la situation périlleuse dans laquelle elle se trouve : une situation dominée par la terreur et la mort. L'insistance de la femme pour lui parler manifeste un désir de soulager sa douleur en se confiant à une personne censée pouvoir l'écouter et peut-être lui venir en aide. Si, au début, elle fait semblant de ne pas l'écouter, c'est par crainte d'être découverte et mise à mort par les Interahamwe. Ces échanges font allusion à l'implication de certains membres de l'Église dans les actes en rapport avec le génocide tel que le viol. On sait qu'après le génocide, l'église catholique, majoritairement représentée au Rwanda, a été pointée du doigt pour son implication dans les actes de génocide. C'est pourquoi l'auteur s'est servi de cette femme pour évoquer cela et construire une mémoire des actes de viol qui ont marqué le génocide rwandais. La construction de la mémoire tient au fait que ce viol généralisé est ici individualisé. Il a, pour ainsi dire, un visage et un corps. Cela frappe le lecteur et peut provoquer chez lui un souvenir à propos d'une telle situation.

Un autre dialogue qui rentre dans le cadre du discours rapporté se tient entre le colonel Musoni et le docteur Joseph Karekezi à propos de la situation alarmante que traverse le pays, et de l'appui des Français à l'armée rwandaise :

- Ça ne va pas fort en ce moment, colonel, il me semble.
- Oui, docteur, la révolte gronde dans la troupe, si on peut dire ça comme ça. Même certains officiers déclarent maintenant : « Il faut que les Interahamwe se débrouillent tout seuls, nos hommes ont assez à faire avec le FPR. »
- Ils auraient pu y penser plus tôt, non ?
- Le colonel Musoni s'est alors décidé :
- Nous allons vers une défaite totale, docteur... Je suis un militaire et je sais ce que je dis (p. 135).

Ces échanges se font entre le chef des Interahamwe à l'œuvre à Murambi et un officier de l'armée rwandaise chargé de la circonscription militaire de Gikongoro (zone sud du pays). La confrontation des deux personnages à propos de la défaite vers laquelle se précipite l'armée gouvernementale, vise à établir des liens de collaboration entre la milice et l'armée. À travers les paroles rapportées de certains officiers de l'armée régulière, le narrateur semble dire qu'il y a une certaine collaboration entre les miliciens et certains éléments de l'armée qui devraient, normalement, être au front contre le FPR. À partir de cet extrait, l'auteur cherche à souligner l'implication de l'armée dans les actes de génocide. Les paroles rapportées présentent ici une valeur argumentative dans la mesure où le narrateur fait parler des personnages qui ont une parole d'autorité grâce à leur fonction sur le plan des événements qui entourent le génocide : d'un côté le chef des Interahamwe et de l'autre, un colonel, commandant de circonscription militaire.

Les échanges continuent entre Karekezi et le colonel Musoni pour évoquer le rôle de la France dans la guerre qui opposait le APR et les FAR (les Forces armées rwandaises) :

Je venais enfin de comprendre où il voulait en venir.

J'ai ajouté lentement, sur un ton badin :

- Sauf si ... ?

Il a levé les yeux vers moi :

- Sauf si nos amis étrangers interviennent.

- Les Français, tu veux dire ?

- Sur qui d'autre pouvons-nous compter ?

- Hum... Ils nous ont déjà sauvés deux fois.

- Je sais, fit le colonel Musoni. Juin 1992. Février 1993 (p. 135).

Cette partie du dialogue vise à souligner l'intervention des Français dans le conflit rwandais, notamment avec l'appui militaire qu'ils ont accordé à l'armée rwandaise pendant la guerre qui l'opposait à l'armée du F.P.R.

Les échanges rapportés qui se sont déroulés entre le colonel Perrin (un représentant de l'armée française dans la zone turquoise) et le docteur Joseph Karekezi abondent dans le même sens. Ils ne parlent que de la complicité de l'armée française avec les miliciens Interahamwe dans la zone turquoise, mais ne parlent pas des personnes qui ont été sauvées dans ce cadre de la mission turquoise. La lecture de ces passages peut déclencher une mémoire controversée à propos de la présence de l'armée française au Rwanda et de l'Opération turquoise. Pour certains, cette mémoire peut tourner autour de la protection dont ils ont bénéficié pendant cette période, pour d'autres, elle peut susciter le souvenir de la culpabilité qu'ils attribuent à la France dans le cadre de la tragédie rwandaise.

L'extrait ci-dessous met en scène Siméon Habineza et Cornélius au sujet du rôle des étrangers dans le conflit rwandais :

Siméon me dit :

- Je sais quel mal nous ont fait des étrangers il y a quatre ans et bien avant. Mais ce mal n'a été possible que parce que nous n'étions pas des hommes libres. Nos chaînes nous ont-elles jamais gênés ? Parfois, je pense que non. Nous ne pouvons en vouloir à personne de notre manque de fierté.

Siméon dit encore avec force :

- Cornelius Uwimana ?

- Oui.

- M'entends-tu ?

- Je t'entends, Siméon Habineza.

- Finalement, ce qui s'est passé il y a quatre ans porte un seul nom : la défaite. Depuis l'époque des Mwami, des inconnus nomment à la tête du pays des chefs qui leur sont dévoués. Cela doit cesser. Alors, Cornélius, si le maître est

un esclave, il ne faut pas lui obéir. Il faut le combattre. J'aimerais que tu t'en souviennes, quoi qu'il arrive (p.216).

Dans cet extrait, comme dans l'ensemble du récit, Siméon Habineza se présente comme un personnage axiologique à travers lequel passe la fonction idéologique du récit et la projection de l'auteur. Les échanges ci-haut rapportés font allusion au discours en vigueur entourant les sources du drame rwandais. La part des grandes puissances dans cette histoire a été fortement décriée. Quand Siméon prend les étrangers comme les auteurs du mal que les Rwandais ont connu, c'est dans cette logique qu'il agit ainsi. Lorsqu'il précise que cela s'est passé il y a quatre ans, il veut insinuer la période où se déroulait le génocide. La période de quatre ans est déterminée en fonction de la période où l'auteur et ses collègues ont sillonné le Rwanda pour récolter les informations sur le génocide rwandais. Le mal dont parle Siméon et qui est directement relié à cette tragédie peut être l'implication de certains pays étrangers en ce qui concerne, notamment, la vente des armes et le soutien sous diverses formes. Siméon qualifie ce drame de « défaite », une défaite pour les Rwandais eux-mêmes, mais aussi une défaite pour la communauté internationale qui s'est montrée impuissante face à l'événement.

Une autre forme de discours rapporté qui se fait remarquer dans le récit est le monologue rapporté²⁴⁷. Laurence Rosier nous donne une précision en ce qui concerne la différence entre le dialogue et le discours rapporté sous forme de discours direct : « La citation et le discours direct apparaissent comme des paroles limitées

²⁴⁷ Par monologue rapporté, il faut entendre, ici, le discours rapporté en mode direct sans échanges de paroles.

syntactiquement et cloisonnées par la typographie alors que le dialogue pose la question des paroles présentées dans leur alternance »²⁴⁸.

b) Le monologue rapporté

Le passage ci-dessous nous sert d'exemple pour cette forme de discours. Il concerne les actes de bravoure accomplis par une religieuse hutu pour sauver les religieuses tutsi qui étaient sous sa responsabilité à Gisenyi. Les paroles rapportées sont introduites par la voix narrative de Jessica qui commence par une brève présentation de l'identité de Félicité Niyitegeka, la religieuse en question, et les circonstances dans lesquelles elle l'a connue :

Je suis bouleversée. Des jours comme ceux que nous vivons enfantent aussi des êtres sublimes. On vient de m'informer des circonstances de la mort de Félicité Niyitegeka, une religieuse hutue de Gisenyi. Une femme indomptable. Elle a dit : « Ils peuvent raconter ce qu'ils veulent, mais moi je ne tuerai personne et je ferai tout ce que je peux pour sauver des vies humaines. » Elle aidait les Tutsi pourchassés par les assassins à passer la frontière du Zaïre. Son frère, qui est colonel de l'armée régulière à Ruhengeri, lui a secrètement fait parvenir une lettre : « Je t'en conjure, Félicité, il faut arrêter ce que tu es en train de faire. Les Interahamwe sont au courant de tes activités, ils vont venir chez toi. » Félicité Niyitegeka a répondu : « Qu'ils viennent. Je continuerai à sauver des vies humaines. » (p.141)

Le bouleversement qu'a connu Jessica se fait comprendre dans le sens où au cours du génocide, rares étaient les gens qui, par crainte des représailles, manifestaient le même courage que celui de Félicité Niyitegeka. Malgré le fait d'avoir un frère parmi les hauts responsables de l'armée, celle-ci a été tuée pour avoir commis « le crime » de sauver ses consœurs tutsies en danger de mort. De toute façon, le fait d'avoir laissé

²⁴⁸ Laurence Rosier, *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Bruxelles, Duculot, 1999.

sa sœur aux mains des miliciens témoigne du degré de lâcheté dont beaucoup de gens se sont rendu coupables pour ne pas risquer leur vie ou pour sauver leurs intérêts.

Félicité Niyitegeka incarne tous les martyrs qui ont été victimes de leur bravoure de sauver des vies humaines. Vu les circonstances du moment, n'importe qui n'était pas capable de prendre ce risque, raison pour laquelle Félicité Niyitegeka figure parmi la liste des héros nationaux et parmi ces « êtres sublimes » dont parle Jessica.

Le discours rapporté se distingue de la voix du narrateur de par le changement des modalités temporelles (le présent) et l'usage des guillemets. Le narrateur intègre le discours direct grâce aux citations de la lettre de Félicité et de celle de son frère. La particularité du discours rapporté est qu'il permet d'exposer le courage et la détermination de Félicité Niyitegeka : « moi je ne tuerai personne et je ferai tout ce que je peux pour sauver des vies humaines » ; « Qu'ils viennent. Je continuerai à sauver des vies humaines ». La répétition de l'expression «sauver des vies humaines» est une forme d'amplification pour souligner le caractère sublime du sacrifice de Félicité. Le discours rapporté vise également à montrer l'esprit de crainte et de lâcheté qui animait son frère, bien qu'il soit colonel au sein de l'armée. La lettre écrite à Félicité par son frère démontre à quel niveau les miliciens étaient devenus des intouchables, capables d'ôter la vie à n'importe qui. Ce colonel représente les hauts responsables de l'armée qui, soit par crainte soit pour d'autres intérêts, ont failli à leur mission de protéger le peuple.

La mémoire, transmise à travers ce discours, est en rapport avec le caractère lâche de certains responsables militaires et politiques dans le drame rwandais et l'esprit héroïque qu'ont manifesté certaines personnes en acceptant le sacrifice de porter secours aux Tutsi menacés de mort. Les paroles rapportées en discours direct permettent au lecteur d'avoir accès à la pensée des personnages, et, comme le dit, Carole Tisset, « la retranscription fidèle des propos des personnages permet l'illusion de l'authenticité »²⁴⁹. Cependant, le récit ne se limite pas à la retranscription fidèle des propos des personnages, car le narrateur rapporte aussi leur propos à travers le discours transposé.

c) Le discours transposé

Le discours rapporté sur le mode indirect est parfaitement intégré dans la narration et pris en charge par le narrateur. Il ne s'agit plus du discours original tel qu'il a été tenu par le locuteur, mais plutôt d'une interprétation faite par le narrateur, ce qui permet d'assurer la continuité entre le récit et le discours rapporté. L'exemple de cette forme de discours que nous présentons ici se tient comme un reportage des événements qui se sont déroulés dans l'ancienne commune de Gisovu²⁵⁰ :

Stéphane m'apprend donc que le jeudi 7 avril 1994, Abel Mujawamariya, un homme d'affaires de Kigali, est arrivé à Gisovu avec deux camions jaunes remplis de machettes. Il a fait décharger les armes au domicile d'Olivier Bishirandora. Ce dernier, qui a une forge dans son atelier, a aussitôt commencé à aiguiser les machettes[...]

Abel Mujawamariya a ensuite organisé une réunion. Au cours de celle-ci, il a distribué machettes et grenades aux Hutu. Les Interahamwe ont alors commencé à terroriser les Tutsi en les accusant d'avoir assassiné leur président bien-aimé, Juvénal Habyarima. Ils se sont mis à piller et à incendier les maisons des Tutsi, puis en ont tué quelques-uns. Les Tutsi ont commencé à fuir leurs maisons pour se réfugier dans les paroisses de Mubuga et de

²⁴⁹ Carole Tisset, *Analyse linguistique de la narration*, op.cit., p. 160.

²⁵⁰ C'est une commune se trouvant dans la région ouest du pays.

Kibingo, ainsi qu'à l'hôpital de Mugonero. D'autres ont préféré gagner les montagnes (p. 38-39).

D'après Carole Tisset, « le discours indirect est intégré à la narration puisqu'il apparaît sous la forme d'une subordonnée avec les marques temporelles, aspectuelles et personnelles propres au récit »²⁵¹. Ce constat est valable pour le discours rapporté dont l'extrait figure ci-haut. En effet, il est intégré à la narration sous forme d'une subordonnée introduite par le verbe « apprendre » qui est un indicateur du discours rapporté. Les informations qui sont ici rapportées par Jessica Kamanzi proviennent de son ami Stéphane, agent du FPR dans la région de Kibuye où se trouve la localité de Gisovu et de Bisesero.

Ce type de discours permet de construire la chaîne de transmission de la mémoire des événements. Stéphane transmet les détails dont il se souvient à Jessica qui, à son tour les transmet au lecteur à travers un discours transposé. La précision de la date du jeudi 7 avril 1994, le lendemain de la mort du président Habyarimana, a pour effet de montrer la rapidité avec laquelle on a déclenché les massacres. L'évocation de cet élément et celle du débarquement de deux camions de machettes à Gisovu, associée à l'existence d'une forge pour aiguiser les machettes, visent à appuyer la thèse selon laquelle le génocide rwandais a été préparé d'avance, avant même l'attentat contre l'avion présidentiel. La couleur des camions (jaune) a pour objectif de créer un effet de précision et de vraisemblance. Ce détail se marque facilement dans l'esprit du lecteur et participe ainsi à la transmission de la mémoire des préparatifs des massacres à Gisovu.

Sur le plan de la narration, deux voix se superposent : celle du personnage dont on rapporte les paroles et celle de la narratrice (Jessica). Les paroles rapportées demeurent au niveau de l'information (apprendre) que la narratrice semble prendre en charge, puisque rien n'implique sa prise de distance face à ces propos²⁵².

D'une façon générale, tel qu'on a pu le constater, le discours rapporté a été abondamment mis en valeur par le narrateur pour transmettre au lecteur les différentes informations fournies par un certain nombre de témoins des événements. Compte tenu de la fonction sociale des personnages mis en scène, on peut dire que le discours rapporté jouit ici d'une valeur narrative et argumentative. La dimension argumentative se justifie par le choix des personnages en fonction de leur position au niveau du conflit²⁵³ et par l'objectif du narrateur de faire accepter une thèse, comme l'expliquent Diane Vincent et Sylvie Dubois :

Le discours argumentatif est un discours d'opinion dont le but manifeste est de faire accepter une thèse ; les moyens ne sont peut-être pas tous également efficaces, mais ils sont nombreux. Le lien le plus étroit que le discours rapporté entretient avec l'argumentation est le recours au discours d'autorité : on cite les propos d'auteurs mandatés pour se prononcer sur un sujet. Si les propos cités ont force d'autorité, tant à cause des auteurs qu'à cause de leur légitimité de se prononcer sur un sujet, le locuteur devient solidaire de l'auteur²⁵⁴.

²⁵¹ Carole Tisset, *Analyse linguistique de la narration*, op.cit., p. 160.

²⁵² Voir à ce sujet les précisions que nous donnent Diane Vincent et Sylvie Dubois à propos du rapport de propriété ou d'appropriation des paroles rapportées : « Cet endossement n'est pas toujours présenté explicitement, mais le simple fait d'énoncer des propos sans les renier implique nécessairement une forme d'accord ». Diane Vincent et Sylvie Dubois, *Le Discours rapporté au quotidien*, op.cit., p. 22.

²⁵³ Parmi ces personnages, il y a Jessica Kamanzi qui se tient comme une représentante du FPR dans la ville de Kigali et chargée, apparemment, de coordonner les activités des agents de ce mouvement à travers tout le pays. Il y a aussi le colonel Musoni (représentant de l'armée rwandaise dans la région de Gikongoro), Joseph Karekezi (chef des miliciens interahamwe dans la même région), le colonel Perrin (représentant de l'armée française chargée de la Mission turquoise), Félicité Niyitegeka (représentante d'une congrégation religieuse se trouvant à Gisenyi), Siméon Habineza (qui, de par son expérience, se tient comme une source de sagesse sur les questions concernant la tragédie rwandaise).

Donc la valeur argumentative du discours rapporté se fonde ici sur le principe de la parole d'autorité, tandis que sa dimension narrative est inscrite dans la forme introductive de la citation dont fait partie le verbe locutoire.

5.4.1.3 La distanciation ironique

Le phénomène de la double énonciation fait partie des figures de la polyphonie énonciative dont s'est servi l'auteur pour construire et transmettre la mémoire du drame rwandais. Dans ce cadre, la distanciation ironique est utilisée à plusieurs reprises pour réfuter, à travers le dédoublement de la voix narrative, les propos des personnages énoncés par le narrateur. La distanciation ironique vise à exprimer la pensée du personnage et à s'en dissocier selon le principe de la double énonciation. Elle permet au lecteur de comprendre le point de vue du narrateur (locuteur) ou de son parti pris à l'égard des propos évoqués.

Dans *Murambi*, la distanciation ironique tourne, en premier lieu, autour du discours tenu par le docteur Joseph Karekezi qui, par endroits, est considéré comme un « papa » qui finit par se transformer en un « monstre ». À travers sa voix, on sent la dimension ironique des propos qu'il tient :

Quoi qu'il arrive, j'aurai fait mon devoir.
Le devoir.

Un mot simple et que j'aime bien.

La journée n'a pas été facile. Pour réunir les hommes nécessaires au travail, il m'a fallu aller jusqu'à Butare et de là remonter vers Muciro et Rusenge un peu plus au nord.

Grâce à Dieu, partout où j'arrive, on dit aussitôt avec respect : « Ah ! C'est le docteur Joseph Karekezi », et tout se passe plutôt bien (p. 129).

²⁵⁴ Diane Vincent et Sylvie Dubois, *Le Discours rapporté au quotidien*, op.cit., p. 23-24.

C'est à partir du contexte d'énonciation que le lecteur parvient à saisir la portée ironique des expressions utilisées par l'énonciateur, dont le locuteur rejette la prise en charge. En disant « Quoi qu'il arrive, j'aurai fait mon devoir », l'expression « mon devoir » est employée avec un sens ironique, étant donné qu'il renvoie au rôle imminent que l'auteur du message a joué en tant qu'organisateur des massacres dans la région de Murambi. L'ironie repose dans sa fierté d'avoir orchestré ces massacres, acte barbare qu'il considère comme un « devoir », et non comme un crime contre l'humanité. La reprise du terme « devoir », dans la narration, constitue l'amplification de la dimension ironique des propos de Joseph Karekezi. Elle est encore renforcée par l'expression « un mot simple et que j'aime bien ». Ce terme rejoint celui de « travail » utilisé, pendant le génocide, pour désigner les activités en rapport avec les massacres. L'expression « les hommes nécessaires au travail » est également utilisée avec un sens ironique. Le dynamisme qui se traduit par les nombreux déplacements du docteur Karekezi consiste aussi à renforcer le caractère ironique de ces propos qui se fait encore sentir à travers les expressions « grâce à Dieu », « avec respect », « tout se passe plutôt bien ». Cependant, le docteur lui-même n'est pas ironique, c'est au second degré que paraît l'ironie. On peut dire aussi que cette façon de voir représente celle des bourreaux, qui, à distance, paraît ironique.

L'ironie se fait aussi sentir à travers les expressions utilisées pour flatter le docteur, avant de connaître sa vraie nature : « Papa est là » (p. 131), « Le bon docteur Karekezi » (p. 139). Ces expressions créent un contraste impressionnant avec le terme de « monstre » (p. 131), qui va, finalement, déterminer sa vraie nature.

5.4.2 La médiation intergénérique

Comme Tahar Ben Jelloun, Boubacar Boris Diop a mis en valeur « la liberté de l'écrivain face aux limites génériques »²⁵⁵ pour construire et transmettre la mémoire d'une violence limite en intégrant dans le récit une variété de pratiques littéraires.

L'intergénéricité est une pratique littéraire qui se présente comme une forme du discours rapporté sur le mode indirect. Comme on peut le constater, elle s'inscrit dans le cadre de la polyphonie énonciative. Cependant, nous avons décidé de la traiter à part, pour mieux examiner sa fonction poétique au niveau du récit, sans trop nous attarder sur les considérations polyphoniques. Le mélange des genres brise la monotonie, bien que l'objectif majeur visé soit d'introduire, dans le récit, un élément nouveau qui permet d'appuyer une idée déjà émise ou de créer de nouvelles voies de communication. La dimension intergénérique de *Murambi* repose sur trois formes de discours littéraires : le discours épistolaire, le récit historique et la chanson.

5.4.2.1 Le discours épistolaire

Bien qu'il y ait plusieurs lettres de formes variées intégrées dans le roman, nous nous limiterons sur celles écrites par Félicité Niyitegeka. Il s'agit des messages présentés sous forme de fragments de lettres²⁵⁶ introduites dans le récit sous le mode direct. Nous ne reviendrons pas sur la lettre écrite à Félicité par son frère puisqu'on

²⁵⁵ L'expression est empruntée à Anne-Marie Clément, « L'intergénéricité entre prose et poésie : stratégies discursives et stratégies énonciatives », Loc. cit. p. 171.

²⁵⁶ La première lettre est celle écrite par un colonel de l'armée rwandaise à sa sœur Niyitegeka Félicité. La deuxième lettre fait l'objet de répliques de Félicité à ce colonel qui tente de la dissuader de ses

en a déjà parlé. Nous allons plutôt traiter les citations de lettres que Félicité a laissées à son frère pour lui dire adieu :

Frère chéri, merci de vouloir m'aider. Mais au lieu de me sauver la vie et d'abandonner ceux dont j'ai la charge, les quarante-trois personnes, je choisis de mourir avec elles. Prie pour nous, que nous arrivions chez Dieu et dis au revoir à la vieille maman et au frère. Je prierai pour toi, arrivée chez Dieu. Porte-toi bien et merci beaucoup de penser à moi (p. 142).

À travers la lettre de Félicité, telle qu'elle a été rapportée par Jessica, l'auteur a voulu souligner ces trois éléments : la détermination des miliciens à tuer sans pitié, le caractère héroïque de ceux qui se sont sacrifiés pour sauver les autres et l'impuissance à porter secours aux victimes du génocide. En plus de son caractère héroïque, cette lettre révèle la bonté et la foi inébranlable de Félicité. En effet, au lieu de manifester un sentiment de haine envers son frère, elle lui dit adieu avec une ferme assurance d'aller rejoindre son père céleste. La lettre permet aussi de révéler les relations privées entre sœur et frère, une fois évacués les faux semblants et les impossibilités de dire en société. À partir de ladite lettre, on comprend à quel point la situation était grave, vu le risque même de porter secours aux personnes visées par les bourreaux.

5.4.2.2 La chanson en tant que lieu de plaintes contre Dieu

Alors que la chanson est, normalement, utilisée pour louer Dieu, Siméon Habineza s'en est servi pour exprimer ses lamentations comme on le voit à travers cet extrait :

activités de porter secours aux Tutsies. La dernière lettre est écrite par la même religieuse pour dire adieu au colonel en question, juste avant qu'elle ne soit tuée par les miliciens Interahamwe.

Dans l'après-midi même – ils étaient tous là : Jessica, Stanley, Gérard et lui²⁵⁷ –, il avait entendu Siméon apostropher Imana. Le chant de Siméon résonna dans sa tête. Le vieul homme murmurait en s'accompagnant à la cithare :
 Ah ! Imana tu m'étonnes, dis-moi ce qui t'a mis dans cette colère, Imana ! Tu as laissé tout ce sang se déverser sur les collines où tu venais te reposer le soir. Où passes-tu tes nuits à présent ? Ah ! Imana tu m'étonnes ! Dis-moi donc ce que je t'ai fait, je ne comprends pas ta colère !
 Oui, c'était une affaire bien obscure.
 Ces jours cruels ne ressemblaient à rien de connu (p. 225-226).

Siméon reprend les questions que se posaient beaucoup de personnes, pendant et après le génocide à propos de la non intervention de Dieu pour empêcher le génocide de se produire. L'interpellation accompagnée du verbe *étonner* (« Ah ! Imana²⁵⁸ tu m'étonnes ») constitue une forme d'expression du sentiment d'incompréhension face à l'attitude de Dieu durant les événements tragiques de 1994 au Rwanda. L'incompréhension réside au niveau de l'ampleur de la tragédie²⁵⁹ et de la colère de Dieu qui, selon la croyance des Rwandais²⁶⁰, leur accorde une faveur et une protection spéciale. L'expression (Ah ! Imana tu m'étonnes !) est reprise sous forme de refrain pour des effets d'amplification de la douleur et du caractère incompréhensible des événements, ce qui frappe l'imagination du lecteur et l'invite à partager la même douleur.

²⁵⁷ Il s'agit de Cornélius.

²⁵⁸ « Imana », c'est un terme utilisé en Kinyarwanda pour désigner le nom « Dieu ».

²⁵⁹ L'ampleur de la tragédie se traduit, essentiellement, par l'expression « Tu as laissé tout ce sang se déverser ... ». L'incompréhension en rapport avec la colère de Dieu est fondée sur le fait qu'il ne s'est pas manifesté pour empêcher le génocide de se produire.

²⁶⁰ Cette croyance se traduit par ce proverbe rwandais « Imana yirirwa ahandi igataha i Rwanda », littéralement « Dieu séjourne ailleurs et passe ses nuits au Rwanda ». Ce proverbe exprime la relation privilégiée que les Rwandais entretenaient avec Dieu qui, selon leur croyance, avait choisi ce pays comme sa demeure. La valeur sémantique du proverbe est fondée sur le climat de paix, de sécurité et de prospérité que connaissait le pays. Même s'il était régulièrement en guerre contre ses voisins, la victoire lui était toujours assurée.

D'une façon générale, l'intérêt de ce chant est de souligner le caractère absurde du génocide rwandais. L'intégration de cette chanson dans le récit présente la particularité d'imprimer, dans la mémoire du lecteur, la douleur et la désolation d'un peuple abandonné à lui-même, pendant les moments les plus tragiques de son histoire.

5.4.2.3 Le récit historique

Le récit historique constitue une autre forme de pratique littéraire mise en œuvre pour construire une mémoire de la violence dans *Murambi*. Il s'agit d'une histoire racontée par Casimir Gatabazi, le père de Faustin Gasana, en vue de lui apprendre, sinon rappeler, comment le chef de la guérilla du FPR a pu échapper aux événements violents de 1961 qui ont poussé un certain nombre de Tutsi à prendre le chemin de l'exil. Pendant le déroulement du génocide, ce récit aurait servi de stratégie d'incitation à la haine et à la violence, puisqu'il tenait à justifier la nécessité de ne pas épargner les enfants :

- Et bien, c'était à Gitarama, où nous étions les plus forts, nous les Hutu. Pendant que les nôtres étaient occupés à piller et à violer, un enfant de quatre ans et ses parents attendaient une voiture pour s'enfuir en direction du Mutara. Soudain, nos hommes ont vu cette famille d'Inyenzi monter précipitamment dans la voiture. Ils ont couru, couru. C'était trop tard. Voilà comment ces imbéciles ont laissé échapper, il y a trente-sept ans, le gamin qui est aujourd'hui le chef de la guérilla (p. 28).

Ce récit établit un parallèle entre les actes de violence survenus au Rwanda en 1961, à la veille de l'indépendance, et ceux de 1994, au moment où se déroulait le drame rwandais. Sur le plan syntaxique, ce rapport événementiel se traduit par un rapport au passé et au présent s'exprimant par les expressions « il y a trente ans » et « aujourd'hui ». La région de Gitarama se présente ici comme un lieu de mémoire sur

les différents événements qui ont marqué l'histoire politique du pays à l'avènement de son indépendance.

L'extrait vise à démontrer comment l'histoire des relations conflictuelles entre Hutu et Tutsi a été exploitée par les extrémistes pour inciter les jeunes à s'impliquer dans la tragédie. L'intégration du récit historique, dans la fiction romanesque, permet la construction et la transmission d'une mémoire des événements violents qui ont marqué l'avènement de la République. Une autre mémoire construite à travers cette histoire est celle du climat de violence entourant l'exil des Tutsi vers les pays limitrophes au cours des années soixante.

5.4.3 L'intégration de la mémoire dans l'espace et le temps

L'intérêt de l'espace et du temps pour la mémoire se situe au niveau de l'évocation du souvenir²⁶¹. En outre, les indications spatio-temporelles peuvent contribuer à la création de l'effet réaliste, telle que le soutient Yves Reuter²⁶². Elles participent également à la construction de la dimension historique du récit, à partir des périodes spécifiques et des endroits évoqués.

5.4.3.1 L'intégration de la mémoire dans l'espace

Dans *Murambi*, l'intégration de la mémoire dans l'espace s'appuie sur la représentation des noms de lieux identifiant certaines régions du Rwanda réputées

²⁶¹ Voir à ce sujet Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op.cit.*, p. 184.

²⁶² En ce qui concerne les indications spatio-temporelles, Yves Reuter précise ceci : « L'effet réaliste s'appuie sur les reprises d'indications spatio-temporelles communes au texte et au hors-texte (découpages chronologiques, dates, heures, lieux, etc. ». Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, *op.cit.*, p. 127.

pour avoir été le théâtre des massacres. Les noms de lieux qui reviennent souvent dans le récit sont Nyamata, Murambi, Ntarama, Kigali et Bisesero.

a) Kigali

Capitale du pays, Kigali se présente comme un lieu de mémoire de la guerre entre le FPR et les Forces armées rwandaises de l'époque, un lieu de mémoire de l'assassinat du président Juvénal Habyarimana et de son homologue burundais Cyprien Ntaryamira. En plus, il se laisse voir comme un lieu de mémoire sur le déclenchement du génocide et des massacres qui ont été perpétrés pendant plusieurs mois. Tous ces éléments font que plusieurs quartiers de cette ville sont convoqués dans le récit, à travers la voix de différents personnages. Les quartiers concernés par l'histoire racontée sont Nyakabanda, Kacyiru, Nyamirambo, le centre ville et Kimihurura. Tous ces noms sont, géographiquement, reconnus comme étant des quartiers de la ville de Kigali.

Le récit débute avec la description que nous fait Michel Serumundo à propos de la situation qui prévalait à Kigali au lendemain de l'assassinat du président Habyarimana. Il nous parle des indices d'un climat de tension qu'il a pu constater sur son passage, alors qu'il quittait sa boutique pour rentrer chez lui plus tôt que prévu suite à cet état de choses :

J'aime de moins en moins ce coin du marché de Kigali où je me suis installé il y a neuf ans. Nos boutiques formaient un petit cercle près du carrefour. [...]
Vers neuf heures et demie, il m'a bien fallu rentrer à Nyakabanda, presque sans un sou en poche. Sur le chemin de la gare routière, j'ai entendu des sirènes hurler et j'ai pensé qu'il y avait encore eu un incendie dans les bas quartiers de la ville. Un char de la garde présidentielle était en position à l'entrée de la gare. Un des trois soldats en tenue de combat m'a demandé poliment ma carte d'identité.

Pendant qu'il se penchait pour la lire, j'ai suivi son regard. Ça n'a pas loupé : la première chose qui les intéressait c'était de savoir si vous êtes censé être hutu, tutsi ou twa. (p. 11-12).

Le fait que Michel Serumundo ait quitté sa boutique plus tôt que prévu, à neuf heures du matin, démontre à quel point la situation était sérieuse. En fait, à la nouvelle de l'attentat contre l'avion présidentiel, l'état d'urgence a été décrété, et on a fait passer, sur les ondes de Radio-Rwanda, un message recommandant à la population de rester chacun chez-soi. Seuls les militaires, les miliciens et les agents de l'ordre pouvaient circuler librement. Une fois arrivé à sa boutique, Serumundo s'est vu impressionné par une ville qui semblait tout à fait déserte. Le hurlement des sirènes, le char de combat placé en face de la gare routière et des soldats en tenue de combat constituent quelques indices du climat d'insécurité que vivait la ville de Kigali après l'incident de l'avion abattu. L'intérêt du passage est qu'il montre l'aspect subjectif de la chose, lié à une pratique ou à un travail qui est perturbé par la tournure des événements. On voit concrètement ce qui change dans la vie de cet homme. La représentation des indices évoqués peut déclencher, chez le lecteur, une mémoire du climat de tension qui régnait dans cette ville. S'il n'a pas cette mémoire, l'imaginaire de la guerre est bien à l'œuvre.

Faisant référence au quartier de Nyamirambo qu'a visité Cornélius dès son arrivée au Rwanda, le narrateur fait état de l'étonnement de ce dernier face à l'absence de traces du génocide dans la ville de Kigali :

Scènes banales dans une ville comme les autres. Il était stupéfiant pour Cornélius de constater que les événements de 1994 n'avaient laissé nulle part de trace visible. Où avait-on installé, sur cette avenue, la fameuse barrière de Nyamirambo ? Est-ce que là, juste à l'entrée du café des Grands Lacs, il y avait

des cadavres que venait dévorer les chiens et les charognards ? Seule la ville elle-même aurait pu répondre à ces questions qu'il ne pouvait encore poser à personne. Mais la ville refusait d'exhiber ses blessures (p. 67-68).

Ce passage soulève la question de la disparition des traces. Suite à diverses raisons, une ville comme Kigali qui devait exhiber les marques du génocide, s'en débarrasse par souci d'apparaître comme les autres villes. En effet, les cadavres ne pouvaient pas rester exposés dans des rues, les barrières ne devaient pas demeurer éternellement ; il a été nécessaire d'aménager la ville et de procéder à sa reconstruction. En l'absence de traces au niveau de l'espace environnemental, c'est aux autres supports de la mémoire de prendre la relève. Face à la disparition des traces, le roman trouve son importance comme support de la mémoire du génocide. Le récit permet à la mémoire de se construire et de se fixer. Là où les gens ne sont plus, les histoires les racontent, de même qu'elles racontent des lieux qui ont été rasés ou transformés. C'est à ce niveau de la disparition des traces que les sites du génocide aménagés dans différentes régions du pays trouvent leur raison d'être. L'expression « la fameuse barrière de Nyamirambo » constitue un détail qui se présente comme une forme d'anamnèse susceptible d'éveiller le souvenir sur les événements qui ont marqué ce quartier pendant le génocide. La phrase « Les cadavres que venaient dévorer les chiens et les charognards » produit dans l'imagination du lecteur une image, particulièrement choquante, qui fait de ce quartier un lieu de mémoire sur la folie meurtrière qui a marqué le génocide.

b) Bisesero

La région de Bisesero intervient dans le roman à partir d'un récit que Gérard Nayinzira raconte à Jessica Kamanzi à propos du parcours qui l'a conduit de ladite localité jusqu'à Murambi où il a échappé miraculeusement aux massacres :

Gérard Nayinzira s'était finalement décidé à lui raconter comment il avait réussi à échapper au massacre de Murambi. « Je venais de Bisesero. Là-bas, nous nous étions tous repliés sur la colline de Muyira. Nous avions dit à Aminadabu Birara : toi, tout le monde te respecte, tu seras notre chef. Les plus faibles allaient ramasser des cailloux et nous nous en servions pour nous défendre tant bien que mal. Malgré la pluie, le froid et les privations, nous formions toujours un bloc compact (p. 219).

Le nom de Bisesero convoque une mémoire de l'attitude héroïque des Tutsi de cette région. Sur le plan du récit, les actes de bravoure qui les ont distingués se manifestent à travers leur détermination de faire face à l'agresseur. Leur esprit de résistance et de bravoure est resté marqué dans la mémoire collective du peuple rwandais.

Bisesero évoque également une mémoire de la détresse d'une population abandonnée à elle-même dans sa lutte pour la survie. La pluie, le froid, les privations et le fait de tenter de se défendre sans secours donnent au lecteur une image héroïque de force collective qui a caractérisé les habitants de Bisesero au moment du génocide.

c) Murambi

Murambi apparaît comme l'un des principaux lieux de mémoire des massacres qui ont été commis au Rwanda. Il fait partie des principaux sites du génocide. Jessica s'adresse à Cornelius pour lui dévoiler le rôle qu'a joué son père Joseph Karekezi dans les massacres qui ont eu lieu à l'École technique de Murambi :

- Tu vas demain à Murambi et tu dois savoir que ton père y a organisé le massacre de plusieurs milliers de personnes. Le carnage à l'École technique de Murambi,

c'était lui. Tu dois aussi savoir qu'il a fait tuer là-bas ta mère Nathalie Kayumba, ta sœur Julienne, ton frère François et toute ta belle-famille (p. 101).

Ce passage nous présente Murambi comme un lieu de la folie meurtrière. C'est peut-être pour cette raison qu'avant de partir pour cette région, Jessica met en garde Cornélius pour le prévenir des surprises qui l'attendent à Murambi, sa région natale : le massacre de plusieurs milliers de personnes, le carnage à l'École technique de Murambi, l'assassinat de sa famille au même endroit, et la responsabilité de son père Karekezi dans ce drame. Le fait que celui-ci ait fait massacrer sa propre famille frappe l'imagination du lecteur et le pousse même à se demander comment cela a pu se faire et quelle est la véritable source d'un tel comportement.

5.4.3.2 L'intégration de la mémoire dans le temps

Murambi est un récit dont la narration se fait principalement sur la base de l'imparfait, du passé simple et du passé composé. Cependant, on assiste aussi à l'usage du présent de l'indicatif dans les échanges rapportés ou les commentaires explicatifs. Contrairement au présent du passé, l'imparfait ne délimite pas l'action indiquée par le verbe. En plus de clore l'action, le présent du passé « situe les événements les uns par rapport aux autres », comme le souligne Yves Reuter²⁶³.

En ce qui concerne la dimension historique du récit, l'opération d'intégration de la mémoire dans le temps se fait à travers un système de datation en rapport avec la réalité historique. Sur ce plan, le récit commence avec le 6 avril 1994, date marquée par l'événement déclencheur du drame rwandais, à savoir l'assassinat du

président Juvénal Habyarimana. L'évocation de cette date se situe au niveau du témoignage de Michel Serumundo dans lequel il présente le climat de peur et de colère qui a fait suite à la mort du président ci-haut mentionné :

Apparemment, j'étais le seul à ne pas savoir que l'avion de notre président, Juvénal Habyarimana, venait d'être abattu en plein vol par deux missiles, ce mercredi 6 avril 1994.

Mon cœur s'est mis à battre très fort et j'ai senti une folle envie de parler à quelqu'un (p. 16).

L'état de crainte qui a immédiatement saisi Serumundo à la nouvelle de l'attentat fait ressortir le caractère terrible de l'incident qui allait ensanglanter le pays. La précision de la date et du jour implique le souci d'authenticité de l'événement. Cette date revient à plusieurs reprises dans le récit pour souligner la valeur événementielle qu'elle représente. Cette date demeure gravée dans la mémoire collective des Rwandais et de la communauté internationale.

La date du jeudi 7 avril 1994 est aussi évoquée dans le récit, comme le montre ce passage qui parle d'un message que Stéphane Nkubito a envoyé à Jessica Kamanzi pour lui faire part des préparatifs des massacres à Gisovu : « Stéphane m'apprend donc que le jeudi 7 avril 1994, Abel Mujawamariya, un homme d'affaires de Kigali, est arrivé à Gisovu avec deux camions jaunes remplis de machettes. » (p. 38). Cette date qui évoque le début de la tragédie rwandaise restera gravée dans la mémoire du peuple rwandais, d'autant plus qu'il s'agit d'une date de commémoration du génocide rwandais.

²⁶³ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman, op.cit.*, p. 85.

Une autre date, gravée dans la mémoire collective du peuple rwandais, est celle qui rappelle le début de l'offensive du FPR à partir de l'Ouganda : le 1^{er} octobre 1990. L'intégration de cette date dans le roman se fait à travers le récit du parcours effectué par Jessica en compagnie d'un groupe de onze personnes en provenance de Bujumbura (Burundi) vers Bukoba en passant par Mwanza (Tanzanie). À Bukoba, un camion rouge les attend pour les faire rejoindre la guérilla à Mulindi²⁶⁴, à partir de l'Ouganda :

Après, ça a été Bukoba. Là où nous devions repérer un camion rouge en stationnement dans le port. Le chef de notre groupe Patrick Kagera – il devait tomber plus tard en première ligne pendant notre offensive d'octobre 1990 – s'est mis à regarder partout, le nez en l'air (p. 44-45).

La date du 6 juillet 1998 apparaît dans le récit pour marquer le retour de Cornélius au Rwanda. Elle permet de situer ce retour par rapport aux événements de 1994. Par la suite, la période de 4 ans est mentionnée pour indiquer le laps de temps entre la période du déroulement des événements et le retour de Cornélius, qui semble correspondre au temps de la narration.

Les dates qui tournent autour des années 1990 renvoient aux événements en rapport direct avec le génocide de 1994, tandis que celles qui précèdent se rapportent aux événements concernant les violences ethniques d'avant le génocide. 1959 est présentée comme une période repère des premiers massacres des Tutsi et de leur départ vers les pays limitrophes. L'intégration de cette date dans le récit se fait à travers la voix de Cornélius qui explique à Jessica l'opinion de Zakyà à propos des

²⁶⁴ Mulindi est une région se trouvant dans la partie nord du Rwanda.

violences ethniques qui se sont déroulées, au Rwanda, bien avant le génocide :

- Dès les premiers jours de notre rencontre, elle a voulu tout savoir du Rwanda, dit-il à Jessica.
- Et, bien sûr, elle avait en tête les mêmes clichés : deux ethnies qui se haïssent depuis des temps immémoriaux.
- Évidemment. J'ai tenté de lui expliquer avec patience. Je lui ai dit que ce n'était pas vrai et surtout que les premiers massacres dataient de 1959 et non de la nuit des temps (p. 87).

L'an 1959 est une année repère des premiers événements sanglants fondés sur les tensions ethniques. L'auteur semble prendre cette même période comme le début de la haine entre les Hutu et les Tutsi. Cependant, sur ce point, le lecteur pourra, toujours, se poser la question de savoir la source fondamentale de cette haine et des massacres qu'elle a engendrés. La réponse est à chercher au niveau des relations interethniques qui ont précédé cette période.

L'année 1973 est également représentée dans le récit pour marquer la mémoire d'une période d'événements violents qui ont provoqué le renvoi des élèves et étudiants tutsi et la fuite d'un certain nombre de Tutsi vers l'extérieur :

Seul dans sa chambre à coucher, Cornélius se souvint de ce lundi de février 1973 où, encore enfants, ils avaient dû s'enfuir tous les trois au Burundi. Vingt-cinq années déjà...C'était peu de temps avant la chute du président Grégoire Kayibanda. Le matin, deux hommes étaient venus dans la classe, des listes à la main. Le maître avait lu des noms à haute voix et renvoyé quelques élèves chez eux (p. 56).

La période de février 1973 convoque une mémoire des événements en rapport avec les tensions ethniques qui ont précédé la chute de la première République et du régime du président Grégoire Kayibanda. On pense même que ces événements ont servi de prétexte au renversement de ce régime. L'évocation de cette période rappelle

aussi, pour un lecteur averti, une mémoire de ceux qui ont pris le chemin de l'exil suite à un climat de violence dont ils étaient victimes.

Le roman *Murambi* nous fournit des indications temporelles précises correspondant aux événements qui ont endeuillé le Rwanda durant la période d'avril à juin 1994. Le cadre spatio-temporel tient une place importante dans la construction de la mémoire du génocide rwandais.

5.4.4 La description des personnages

En ce qui concerne la technique de la description, celle des personnages semble la plus prévisible dans le récit. Elle vise à mettre en rapport le faire et l'être des personnages ou à provoquer des émotions chez le lecteur. Les personnages qui sont davantage concernés par cette technique littéraire sont ceux qui occupent une fonction pertinente dans la trame du récit. Il s'agit, principalement, des personnages à travers lesquels le narrateur fait passer ses choix axiologiques.

a) Jessica Kamanzi

Dès le départ l'aspect physique de Jessica Kamanzi nous est décrit par Cornelius qui, à son retour au pays natal, la trouve dans un mauvais état de santé :

À l'aéroport de Kigali, il ne restait presque plus personne dans l'avion. Ses amis d'enfance, Jessica Kamanzi et Stanley Ntaramira, étaient venus l'accueillir. Il prit longuement chacun d'eux dans ses bras et sentit contre le sien le corps osseux de Jessica. Elle était très maigre et paraissait en assez mauvaise santé derrière son front volontaire et ses yeux profonds et un peu tristes (p. 52).

La description de l'état physique de Jessica révèle les moments difficiles qu'elle a dû traverser. Son aspect maigre et ses yeux profonds et tristes sont des conséquences de la tragédie qui a emporté la vie des milliers de personnes, mais qui a également brisé les cœurs des survivants dont les corps reflètent leur état d'âme. Cet aspect convoque le problème des séquelles qui sont, souvent, liés aux blessures émotionnelles qui se font remarquer chez beaucoup d'individus.

b) Siméon Habineza

Siméon Habineza est un personnage qui joue un rôle important dans la formation de l'axiologie dans le récit. En effet, le narrateur s'appuie sur son caractère et son comportement pour dresser l'image d'un homme dont le pays a besoin pour se débarrasser du syndrome des divisions ethniques. L'extrait ci-dessous fait allusion aux idées²⁶⁵ que Cornélius avait en tête au moment où il se préparait à partir pour Murambi afin d'y rejoindre son oncle Siméon :

En y repensant, Cornélius se demanda s'il pourrait évoquer cet épisode du passé avec son oncle, à Murambi. Rien n'était moins sûr. Cornélius se sentait intimidé par Siméon. Il avait gardé de lui l'image d'un être sobre, réservé et d'une grande force intérieure (p. 58-59).

Le narrateur expose dans le passage ci-dessus les trois caractéristiques fondamentales de la grandeur d'esprit de Siméon Habineza²⁶⁶ : « la sobriété, un être réservé et d'une grande force intérieure ». Son nom a été choisi en tenant compte de sa fonction axiologique. La description du tempérament de cet homme vise à établir un lien avec

²⁶⁵ Cornélius avait à l'esprit le souvenir des violences ethniques qui l'avaient forcé de prendre la fuite en compagnie de ses deux amis d'enfance Jessica et Nayinzira. C'est grâce à Siméon Habineza qu'ils sont parvenus à fuir vers le Burundi et à échapper aux massacres de 1973.

²⁶⁶ *Habineza* est un nom propre qui dérive du verbe rwandais *kuba* (être) et du terme *ineza* (la bonté, la magnanimité). Ce nom signifie que les bonnes relations constituent le fondement de la vie.

l'esprit de sagesse qui lui permet de surpasser les divisions ethniques et de vivre en harmonie avec tout le monde.

c) Cornélius

À travers le récit, Cornélius est présenté comme « un Rwandais idéal », selon les termes mêmes du narrateur : « À présent, son retour d'exil ne pourrait plus avoir le même sens. La seule histoire à raconter désormais était la sienne. L'histoire de sa famille. Il se découvrait brusquement sous les traits du Rwandais idéal : à la fois victime et coupable » (p. 102-103). Rappelons que lors du retour de Cornélius dans son pays, son rêve était de participer, comme les autres, à la reconstruction du pays. Cependant, une fois arrivé au Rwanda, suite à la dimension complexe du génocide, il a vite perdu son enthousiasme par le fait même de se voir lui-même traité comme coupable des événements auxquels il n'a pas participé. Ce passage permet de construire et de transmettre une mémoire de nombreuses personnes qui ont été victimes d'une telle situation. Il fait allusion à la problématique de la culpabilité collective dont certains ont souffert comme on l'a déjà mentionné.

d) Le docteur Joseph Karekezi

Pour offrir au lecteur l'image d'un tueur qui, malgré son niveau de cruauté, se fait voir comme un homme normal, le narrateur se sert de la description pour démasquer la vraie nature du docteur Joseph Karekezi. Pour l'avoir côtoyé à plusieurs reprises et surtout lors d'une visite qu'il lui a rendue, le colonel Perrin fait de lui une description susceptible de fournir au lecteur une certaine image de l'organisateur des massacres de Murambi :

J'ai été frappé par sa voix lourde et traînante. Il m'a proposé du whisky et s'est levé pour aller le chercher à l'intérieur de la maison. Je l'ai suivi du regard en songeant avec un effarement presque risible, compte tenu de mes fonctions : « Eh bien, le voici, le fameux Boucher de Murambi. » Il avait l'air d'un homme normal. En fait, c'est peut-être seulement au cinéma que les tueurs ressemblent à de vrais tueurs. Je ne dirai certes pas que le docteur Joseph Karekezi était un homme quelconque. De grande taille, massif, le front un peu dégarni, il a un port de tête hautain et le regard méfiant. J'ai souvent rencontré au cours de ma carrière des êtres humains appelés à prendre des décisions difficiles à la place des autres. Ils voient partout des pièges et ont tous le même air préoccupé, maussade et un peu las. Le docteur Karekezi appartenait à cette catégorie un peu spéciale, mais rien ne laissait soupçonner chez lui un individu basement haineux et fanatique (p. 148-149).

L'expression « le fameux Boucher » semble exprimer la véritable identité du docteur Karekezi. Elle renferme une nuance ironique pour souligner qu'il s'est rendu tristement célèbre. Cependant, le fait qu'il ait l'air d'un homme normal constitue un topos : le bourreau qui ressemble à tout le monde. L'allusion faite au tueur du cinéma contribue à faire remarquer l'absence de traces pouvant permettre de reconnaître facilement un tueur de ce genre.

La description du visage (l'air préoccupé, maussade et las) apporte un détail qu'on peut rattacher à son état d'âme dominé par beaucoup de soucis. L'ensemble du récit totalise un certain nombre de qualificatifs destinés à décrire la nature d'un milicien idéal. À la page 165, il est qualifié de « monstre de la pire espèce », à la page 167, le narrateur le présente comme un lâche, à la page 196, il est qualifié d'« idéaliste téméraire » et à la page 206, le récit précise qu'il n'est « ni mort ni vivant ». Ces différents qualificatifs rentrent dans la même catégorie que celui du groupe « basement haineux et fanatique » à partir duquel le jugement axiologique est exprimé : les termes utilisés portent un sens péjoratif. D'une façon générale, la

description des personnages permet au lecteur d'avoir une image du personnage type des différents acteurs du génocide rwandais.

5.4.5 Le corps comme support et trace matérielle de la violence

L'écriture du génocide est une écriture du corps, c'est pourquoi la représentation du corps occupe une place de choix dans *Murambi*. Le corps, tel qu'il est représenté dans ce récit, convoque la question de la mise à mort à laquelle incite la peur de l'autre, cet autre qui se fait voir comme un élément nuisible, un ennemi dont on cherche à se débarrasser par tous les moyens. Pour atteindre cet objectif, on commence par la diabolisation de l'individu, c'est-à-dire à créer une image négative de l'autre, à partir de laquelle le bourreau trouve une justification à la violence qu'il fait subir à sa victime. Les restes de ce corps laissent apparaître des marques susceptibles de révéler la nature de la violence dont l'individu a été victime. En l'absence d'autres traces de la violence, le corps se montre comme une marque indélébile de la violence, à moins qu'il soit réduit à une destruction totale.

La représentation du corps à travers tout le récit lui accorde le statut de matérialité de la mémoire, dans la mesure où il se présente comme un lieu de mémoire sur les atrocités qui ont marqué le génocide rwandais. Il apparaît comme objet de profanation, comme enfouissement et comme une marque de la folie meurtrière.

5.4.5.1 Le corps comme objet de profanation

L'acte de profanation du corps repose sur la cruauté avec laquelle les victimes du génocide ont été tuées et sur le traitement ignoble réservé aux cadavres. Le caractère sauvage et sadique des tueurs ainsi que le viol des femmes sont à la base des pratiques de profanation du corps humain. Les armes utilisées pour tuer les victimes du génocide reflètent aussi la dimension barbare des massacres et le manque de respect de la vie humaine : les machettes utilisées pour couper les têtes ou dépecer les différentes parties du corps et les armes à feu déployées pour faciliter le carnage.

Le témoignage délivré ci-dessous par un milicien Interahamwe permet de comprendre le caractère cynique qui animait les bourreaux avant de tuer leurs victimes :

Je n'aurais jamais cru que l'église de Nyamata pouvait contenir autant de monde. [...] Une vieille nous dit : « Mes enfants, laissez-moi prier une dernière fois ». Notre chef a répondu à la vieille, d'un air faussement étonné : « Ah ! maman, ne le savais-tu donc pas ? Nous avons passé la nuit au ciel et là-bas nous nous sommes battus jusqu'à l'aube contre le Dieu des Tutsi ! Nous l'avons tué et maintenant c'est votre tour ». D'un coup de machette, il lui a envoyé la tête au diable (p. 108).

Le caractère sadique des tueurs se fait sentir dans la réplique du chef des Interahamwe qui, avant de trancher la tête de la vieille, réfugiée au sein de l'église, lui fait savoir qu'elle n'a pas besoin de prier avant de subir sa mort car il n'y a plus de Dieu à qui elle pourrait s'adresser. Ce discours du chef des miliciens témoigne de l'esprit de profanation à l'égard des lieux sacrés, de la personne humaine et de Dieu lui-même. Cette attitude cynique constitue aussi une forme de mise à mort qui consiste à mettre les victimes dans une situation traumatisante et à provoquer une

souffrance émotionnelle. Le fait de dire qu'ils se sont battus contre le Dieu des Tutsi et qu'ils l'ont tué signifie qu'ils sont les seuls maîtres de la vie et de la mort, qu'il n'y a plus de protection pour leurs victimes. Le traitement ignoble des cadavres se justifie par un grand nombre de corps qu'on laissait en plein air et qui servaient de proie aux animaux et aux vautours. Ces actes de profanation du corps humain reposent également sur la quantité des cadavres qu'on laissait flotter sur des rivières ou qu'on entassait dans des fosses communes. Le témoignage que Jessica fait à Cornélius nous donne une image de ce macabre spectacle :

- Nous allons voir des choses terribles, Cornélius.

Sur le pont de Kanzeze, Jessica lui dit :

- Sur cette rivière, le Nyabarongo, on a dénombré pendant le génocide jusqu'à quarante mille cadavres en train de flotter en même temps. On ne pouvait même plus voir l'eau (p. 93).

L'acte de profanation du corps se concrétise par le fait de laisser flotter sur l'eau d'une rivière un si grand nombre de cadavres au lieu de les enterrer. Ce témoignage nous montre à quel point le corps humain a été dévalorisé par les forces du mal. L'acte de profanation du corps tel qu'il est ici présenté – quarante mille cadavres en train de flotter en même temps – participe à la création d'une image qui touche la sensibilité du lecteur et se laisse facilement graver dans sa mémoire. La quantité des cadavres et l'impossibilité de voir l'eau permettent aussi d'imaginer l'inimaginable.

Le manque de respect de la vie humaine s'explique encore par le sang partout répandu et servant de breuvage aux chiens. Une telle horreur se fait voir à travers

l'extrait du dialogue entre le vieux Siméon et Cornélius, à propos de la visite effectuée par ce dernier au site mémorial du génocide à Murambi :

- Tu es allé là-bas ? demanda Siméon.
- Oui, répondit simplement Cornélius.
- As-tu tout vu ?
- Oui. [...]
- Gérard t'a-t-il dit qu'au début le sang remontait à la surface ?
- Non.
- Au-dessus de chaque charnier, nous avons vu se former de petites mares de sang, Cornélius. Le soir, les chiens venaient s'y désaltérer (p. 193-194).

La question que Siméon pose à Cornélius (As-tu tout vu ?) laisse imaginer qu'il y a beaucoup de choses à voir au site mémoriel du génocide à Murambi. Le verbe «voir » utilisé dans la question permet de mettre en valeur l'acte de montrer, en tant que mécanisme de transmission de la mémoire de la violence. Les monuments aux morts sont dotés de cette faculté de montrer : témoigner en montrant les traces de la violence. Cela prouve l'importance du jeu de la parole et de la vision dans l'acte de transmission de la mémoire de la violence : montrer les traces et témoigner pour parer à l'incomplétude de la trace. La question suivante (Gérard t'a-t-il dit ...) révèle au lecteur que des choses horribles ont eu lieu, mais qu'on ne peut plus les voir : « du sang qui remontait à la surface des charniers ». Ce que Cornélius n'a pas pu voir, il l'apprend par un récit qui donne une image concrète permettant, une fois de plus, d'imaginer l'ampleur du massacre. Avec le récit de Siméon, on assiste à l'énigme de la présence de l'absent. Les traces du sang qui ne sont plus visibles à travers les charniers sont rendues à l'existence au moyen de la trace esthétique (l'écriture). Les petites mares de sang qui s'étaient formées au-dessus des charniers frappent l'imagination du lecteur. La douleur que fait ressentir cette image devient plus

profonde avec celle des chiens qui se désaltèrent du sang humain. L'image en soi peut déclencher un souvenir douloureux chez les lecteurs qui ont été touchés par ces événements ainsi que le travail de l'imagination sur la folie qui pousse l'homme à commettre l'incroyable. Par les expressions « le sang remontait à la surface », « de petites mares de sang », on comprend jusqu'où peut conduire la folie meurtrière de l'homme. Le sang étant le symbole même de la vie, quand on en fait un breuvage aux chiens, on se demande la valeur qu'on attribue à la vie humaine.

Les actes de profanation du corps apparaissent également au niveau de la violence sexuelle exercée sur beaucoup de femmes. Le texte de Boubacar Boris Diop nous présente la femme comme la cible privilégiée de la violence. Dans le cas du drame rwandais, en plus d'être victime de son appartenance ethnique, elle est aussi victime de son corps qui devient un objet de désir et de violence. L'auteur de *Murambi*, nous présente cette situation en mettant en scène un prêtre qui a profité de la situation alarmante des femmes réfugiées dans sa paroisse, pour se servir des menaces et intimidation en vue de les obliger de coucher avec lui. En faisant référence à une jeune femme qui a eu le malheur de se faire violer par ce prêtre, Jessica Kamanzi décrit la barbarie avec laquelle se faisait le viol :

Mercredi dernier, il y a donc quatre jours, il lui a dit sur un ton menaçant en se déshabillant : « si tu continues ton petit jeu, je te livre aux Interahamwe. Je leur demanderai de te réserver un traitement spécial. »

- Tu sais ce que cela veut dire, Jessica Kamanzi ? Tu sais comment ils violent les femmes ?

Oui, j'avais vu cela. Vingt ou trente types sur un banc. Certains d'un âge respectable. Une femme, parfois juste une frêle gamine, est étendue contre un mur, jambes écartées, totalement inconsciente. [...] Et parmi les violeurs il y a presque toujours, exprès, des malades du sida.

- Je sais comment ils font, fis-je.

- Quand ils ont fini, ils te versent de l'acide dans le vagin ou t'enfoncent dedans des tessons de bouteille ou des morceaux de fer (p. 120-121).

Cet extrait fait allusion à l'accusation portée contre l'Église à propos de son implication dans la tragédie rwandaise, du fait que quelques membres du clergé se sont rendus coupables des actes en rapport avec le génocide. Ce passage contient beaucoup d'éléments touchants et accablants qui visent à donner forme et figure à l'inimaginable. Le traitement spécial dont parle la femme et que Jessica essaie d'expliquer à partir de ce qu'elle a vu, touche la sensibilité du lecteur mais l'invite à imaginer l'ampleur d'une telle cruauté.

5.4.5.2 Des ossements comme marque de la folie meurtrière

Les ossements en rapport avec les sites du génocide mis en place au Rwanda s'inscrivent dans le cadre de la monumentalisation mémorielle²⁶⁷. Reinhart Koselleck précise que « les monuments aux morts ont pour fonction de commémorer une mort violente, causée par la main de l'homme »²⁶⁸. Il établit une différence entre les monuments aux morts et les monuments funéraires qui sont érigés pour perpétuer la mémoire des morts frappés d'une mort naturelle ou du moins non causée par la folie meurtrière de l'homme. Les sites du génocide qu'on trouve dans différentes régions du Rwanda sont des lieux de mémoire de la tragédie rwandaise. En effet, comme le fait remarquer Reinhart Koselleck, « les monuments témoignent plus que tout autre chose des effets du temps²⁶⁹ ». La représentation des sites et des ossements qui s'y trouvent permet au lecteur de saisir l'ampleur des atrocités commises pendant

²⁶⁷ La monumentalisation dont il est question ici concerne les monuments aux morts mis en place pour le souvenir des morts et pour déplorer la perte de leur vie.

²⁶⁸ Reinhart Koselleck, *L'expérience de l'histoire*, Paris, Seuil/Gallimard, 1997, p. 137.

le génocide. L'exposition des ossements à l'intérieur de la paroisse de Ntarama, offre au lecteur une image troublante des actes de violences qui ont eu lieu à cet endroit :

À l'intérieur de la paroisse, Cornélius vit pour la première fois les ossements des victimes du génocide. Sur deux longues tables, dans une hutte rectangulaire en paille, étaient exposés des restes humains : les crânes à droite et divers ossements à gauche. Sur un bout de papier accroché à un petit bouquet de fleurs, quelqu'un avait écrit à la main : « L'innocent ne meurt pas. Il se repose ». Au fond de la paroisse, sur la gauche, un bâtiment plus grand. Le gardien y donnait des explications à un groupe de visiteurs. Ils se joignirent à eux et comprirent à leurs questions un peu naïves et à leurs visages accablés qu'ils étaient étrangers (p. 94).

Ce qui semble frappant ici, c'est le fait que Cornélius a vu pour la première fois les ossements des victimes à l'intérieur de la paroisse, un lieu qui devrait être un espace de protection pour les réfugiés. Deux raisons peuvent expliquer cet état de choses. D'abord, quatre ans après le génocide, les traces encore visibles étaient conservées dans des endroits précis. Les églises ont été des cibles privilégiées des massacres, et certaines d'entre elles ont été choisies pour servir de sites mémoriels du génocide, raison pour laquelle c'est là que Cornélius a vu pour la première fois les ossements.

Les restes des corps humains qu'a vus Cornélius (crânes et divers ossements) frappent l'imagination du lecteur et le conduit à imaginer le degré de cruauté qui a marqué les massacres. Le papier qu'on trouve accroché à un petit bouquet de fleur attire l'attention du lecteur par le message qui est gravé dessus : « L'innocent ne meurt pas, il se repose ». En premier lieu, ce message pose la question de l'innocence des victimes et détermine, ensuite, l'importance de la mémoire là où la mort s'impose : se souvenir des morts afin de les maintenir vivants. C'est à ce niveau que réside la valeur fondamentale des monuments aux morts. La présence du gardien qui

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 138.

donne des explications témoigne que le langage des ossements se limite au niveau de signes révélateurs d'un événement déplorable, mais que la présence d'un interprète est nécessaire pour mieux comprendre ce qui s'est passé.

La visite de Cornélius au site du génocide de Murambi permet au lecteur de se rendre compte de l'atrocité des événements qui se sont déroulés en ce lieu :

Cornélius s'attardait parfois sur les visages des tout jeunes enfants. Ils semblaient apaisés, comme simplement endormis. Ils poursuivirent leur visite. Sur un corps il vit des bouts de tresses ; sur un autre un morceau de tissu vert ; un squelette était replié sur lui-même comme un fœtus : quelqu'un qui avait dû se résigner à sa mort sans oser la regarder dans les yeux. Un crâne isolé dans un coin le frappa vivement. La victime – sans doute un colosse de son vivant – avait eu le nez tranché avant d'être décapitée (p. 188).

Les visages des tout jeunes enfants sur lesquels s'attardait Cornélius créent une image qui produit un sentiment de douleur et de pitié. Il produit en outre un sentiment d'animosité contre les meurtriers. Les bouts de tresses, le squelette replié sur lui-même, le fœtus et le crâne isolé, placent le lecteur devant une situation émouvante et douloureuse. Ils permettent d'imaginer les personnes humaines et les conditions de leur mort, par delà les squelettes.

Ces deux extraits confirment le constat de Reinhart Koselleck selon lequel « le monument ne rappelle pas seulement le souvenir des morts, il déplore aussi la vie perdue afin de donner sens à la survie »²⁷⁰. Comme le témoignage, les monuments aux morts constituent aussi un médium de la mémoire. La représentation des ossements conservés à Murambi, à Ntarama, à Nyamata et partout ailleurs dans le

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 136.

pays, participe à la construction et à la transmission de la mémoire du génocide rwandais. Ainsi comme le fait remarquer Cornélius, certaines paroisses et autres endroits sont devenus des sites de consultation sur la mémoire de ce tragique événement. Ceci justifie l'importance de la monumentalisation dans la conservation des traces et la transmission de la mémoire des événements du passé. Sur ce plan, le roman jouit lui aussi d'une importance capitale, dans la mesure où à travers la représentation des ces sites et autres marques du génocide, il construit une mémoire de l'événement pour la transmettre au lecteur.

5.4.5.3 Le corps comme objet d'enfouissement

Le corps apparaît comme matérialité de la mémoire dans la mesure où, dans une situation comme le génocide, il laisse des marques d'une mémoire douloureuse reflétant les souffrances corporelles ou les blessures émotionnelles. L'inscription corporelle de ces souffrances peut se présenter en termes de cicatrices ou de maladies comme le sida, les infirmités physiques ou mentales, etc. Ces inscriptions constituent des traces de la mémoire de la violence dont on a été victime.

Le corps en tant que matérialité de la mémoire devient un objet d'enfouissement dans ce sens que les blessures émotionnelles peuvent apparaître sous forme de traumatisme dont le sujet cherche à se débarrasser en oubliant. Une telle situation évoque le principe du trauma et de l'oubli. Il est à remarquer qu'il y a un lien inévitable entre la souffrance psychologique et la souffrance corporelle, car les deux s'affectent mutuellement. À ce propos, Taoufik Adohane (psychothérapeute, anthropologue) établit un rapport entre les deux niveaux de souffrance :

Les symptômes psychiques apparaissent sous un visage « organique » et légitiment la recherche –en vain- de traces concrètes. Face à ce « néant » dans le corps, le tracé médical renvoie la souffrance du sujet dans le lieu « psychique ». Mais ce lieu qu'est l'âme, n'est autre que le corps. Désormais, les symptômes invisibles deviennent des cicatrices audibles²⁷¹.

C'est à l'aide des pratiques psychanalytiques centrées sur l'expression verbale, le mutisme, les pleurs, etc. qu'on parvient à interpréter ces cicatrices émotionnelles. Le souvenir du génocide place certaines personnes dans une situation douloureuse et traumatisante. Beaucoup de rescapés du génocide souffrent du traumatisme dont l'effet se manifeste davantage dans des circonstances liées au souvenir du génocide comme par exemple la projection des films relatifs à ces événements. Les signes qui reflètent souvent cette douleur sont le mutisme, la solitude, des paroles violentes, etc. Dans des circonstances pareilles, certains vont faire appel à l'oubli par refoulement. Cependant comme le signale Stanley à Cornélius, il n'est pas toujours facile d'y parvenir, même quand on veut adopter ce principe pour soulager sa douleur :

- On essaie d'oublier, mais parfois ça remonte avec force. Personne n'y peut rien. Cet homme a échappé à un massacre et... et voilà ! [...]
- J'ai l'impression que tu n'aimes pas parler de cette histoire.
- Oui, je déteste. Sache une fois pour toutes que je veux oublier.
- Mais pourquoi me regardait-il comme ça ? Je ne le connais pas moi ce type !
- Si tu veux savoir la vérité, la voici : le Mataf ne regardait personne et il a déjà tout oublié (p. 72-73).

Le Mataf est un rescapé du génocide qui, sous l'effet du traumatisme, est tombé dans le mutisme qu'il ne rompt, parfois, qu'avec des propos violents, comme il

²⁷¹ Taoufik Adohane, « Les cicatrices dans l'âme des migrants », in *Les cicatrices des plaies pensées ?* Table ronde organisée à l'École des Hautes Études en sciences sociales, du 19 au 20 mars 2001. Voir

l'a fait au moment où Cornélius se trouvait avec ses amis au cabaret. Mais en fait, il n'était pas conscient de ce qu'il faisait. Le passage ci-haut laisse entrevoir quelques signes du trauma, identifiables chez les individus se trouvant dans la même situation que le Mataf. Une fois ces personnes accablées par le souvenir des événements douloureux, elles essaient d'oublier mais n'y arrivent pas. L'expression « ça remonte avec force » reflète le combat intérieur auquel se livrent ces personnes pour lutter contre le souvenir de la violence qu'ils ont subie. Ce que la conscience oublie, l'inconscient, lui, ne l'oublie pas. Ce combat se solde souvent par un sentiment de résignation. Plusieurs signes du traumatisme peuvent donc apparaître chez l'individu comme on le montre chez le Mataf : le mutisme, le regard effrayant et des propos violents lancés occasionnellement d'une façon incontrôlée.

L'intérêt de cet extrait renvoie à la question des liens inséparables entre la violence physique et la violence émotionnelle, comme le fait remarquer Hélène Frappat²⁷². Un tel passage peut éveiller le souvenir des cas de traumatisme que l'on a vécus ou dont on a été témoin. Le Mataf et Stanley représentent les personnes qui souffrent des blessures émotionnelles. Dans un cas comme celui-ci, il sied de mettre en place des mécanismes d'une gestion collective de la violence des souvenirs individuels, à l'instar des services de santé mentale.

p. 4. sur le site web qui suit :

http://www.ehess.fr/enseignements/Ecole_doctorale/etudiants/cicatrices.html

²⁷² L'opposition entre violence physique et violence morale, violence corporelle et psychique n'est décisive qu'en apparence : elle se révèle plus superficielle qu'essentielle car il est impossible d'isoler chacune de ces deux espèces de violence dans un domaine propre, séparé de l'autre. Voir Hélène Frappat, *La Violence*, op. cit., p. 14.

D'une façon générale, le corps, tel qu'il est représenté dans *Murambi*, apparaît comme un lieu de traces ou de marques de l'expérience douloureuse qu'ont vécue les victimes du génocide au Rwanda. Il permet la construction et la transmission de la mémoire de cette expérience.

5.5 Conclusion

Murambi, le livre des ossements apparaît comme un lieu de mémoire sur la folie meurtrière qui a caractérisé le génocide rwandais de 1994. L'objectif de Boubacar Boris Diop n'est pas de faire l'histoire de ce drame, mais plutôt de dévoiler l'expérience atroce qu'ont subie les victimes du génocide ainsi que le rôle joué par chacun des acteurs de la tragédie. En outre, on constate qu'à travers la voix de Siméon Habineza, la dimension morale²⁷³ du récit se manifeste de façon apparente. Cette dimension se justifie par l'intention de l'auteur de faire une transmission pédagogique²⁷⁴ qui se traduit par la présentation des différentes questions posées par le génocide rwandais. Le parcours de Cornélius permet d'établir un fil conducteur entre les différents acteurs du drame et de transmettre au lecteur une image des atrocités commises dans certaines régions du pays. C'est donc, à travers l'itinéraire de cet exilé rwandais qui rentre dans son pays natal, que Boubacar Boris Diop participe à la construction et à la transmission de la mémoire de cette forme de violence.

²⁷³ Il s'agit ici de ce que Pierre Halen appelle « l'intention morale » c'est-à-dire « le souci de dénoncer les massacres comme un mal, et si possible, de tirer quelque leçon utile en vue d'éviter leur réitération », Voir « Ecrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994. Quelques enjeux », dans *Études Littéraires Africaines*, n°14 (2002), p. 28.

²⁷⁴ L'expression est empruntée à Catherine Coquio qui, en parlant du souci de crédibilité de l'auteur, précise ce qui suit : « Ce double principe de contrainte narrative et d'assourdissement expressif correspond à l'objectif que l'auteur s'est donné : celui d'une transmission de type pédagogique,

Le témoignage et la monumentalisation²⁷⁵ constituent deux sources importantes sur lesquelles s'est basé l'auteur pour contribuer à la construction de la mémoire du génocide rwandais. Chez Giorgio Agamben, le témoignage est considéré comme étant « une puissance qui accède à la réalité à travers une impuissance de dire, et une impossibilité qui accède à l'existence à travers une possibilité de parler²⁷⁶ ». Le témoignage exerce une force qui permet de franchir les portes de l'indicible, de construire et de transmettre la mémoire d'une expérience sans mesure. C'est probablement pour cette raison que Boubacar Boris Diop est parti du témoignage pour écrire un roman qui, à travers la voix des personnages, conduit le lecteur à se sentir en présence d'une modalité de témoignage. Cependant, comme l'affirme Pierre Halen, « au 'simple' récit du témoin s'ajoute un travail de mise en forme ou de réflexion, travail qui permettra de distinguer chaque auteur, ou qui lui permettra de se distinguer en tant que tel²⁷⁷ ». Dans le cas de *Murambi*, la polyphonie énonciative se tient comme le fondement de cette mise en forme. Le choix de cette technique peut se justifier, en partie, par la question de distance qui place l'auteur en dehors de l'événement et par son souci de mettre en scène plusieurs personnages représentant les différents acteurs du génocide. Ce procédé permet d'éviter le monopole de la parole. La technique narrative fondée sur la multiplicité des voix présente l'avantage d'obtenir plusieurs points de vue sur les événements et de mieux cerner leurs sens.

misant, en Afrique, sur la jeunesse plus que sur une génération pétrifiée dans ses positions ». Catherine Coquio, *Rwanda. Le réel et les récits*, Paris, Belin, 2004, p. 142.

²⁷⁵ Par monumentalisation, nous voulons dire l'ensemble de sites établis pour la mémoire du génocide.

²⁷⁶ Giorgio Agamben, *Homo Sacer III. Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, op. cit., p. 192.

²⁷⁷ Pierre Halen, « Écrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994. Quelques enjeux », Loc. cit., p. 28.

Sur le plan de la forme du récit, nous constatons que Boubacar Boris Diop a opté pour une fiction réaliste et la sobriété de l'écriture qui permet aux personnages de s'exprimer avec précision. L'écriture en soi repose sur une variété de stratégies discursives permettant à l'auteur de rendre vraisemblable le récit d'une réalité extravagante. La poétique narrative mise en œuvre permet au récit de créer une chaîne de transmission de la mémoire du génocide dans la mesure où une grande partie des informations est transmise à une jeune femme qui, à son tour, se charge d'en rapporter quelques unes à Cornélius. La représentation des sites du génocide dans le récit a pour avantage de montrer au lecteur jusqu'où peut aller la folie meurtrière de l'homme. Le fait de montrer constitue une stratégie pour contourner le problème de l'indicible. Le langage des ossements et du corps meurtri exerce un puissant pouvoir sur la mémoire et l'imagination du lecteur. En effet, la description du corps détruit produit des images qui permettent de sortir de l'abstrait. Ces images agissent sur l'imagination du lecteur pour lui faire comprendre l'ampleur de l'événement. L'intégration des anecdotes historiques dans le récit participe à la construction et à la transmission de la mémoire, étant donné qu'il s'agit des récits courts faciles à retenir. La représentation des périodes spécifiques et des endroits précis témoigne de la dimension historique du récit et l'intègre dans le réel.

À travers le médium de la fiction romanesque, Boubacar Boris Diop a prouvé qu'il est toujours possible de briser le silence face à un événement indicible, malgré

les limites²⁷⁸ auxquelles on peut se heurter pour traduire et communiquer l'expérience de cette forme d'extermination. Par exemple le fait de partir des témoignages recueillis peut constituer une limite face à l'authenticité de la tragédie. Cependant, l'essentiel c'est d'être en mesure de communiquer au lecteur une certaine image de l'événement. C'est d'ailleurs en cela que ce constat de Charlotte Wardi trouve son sens : « L'œuvre part du réel, le remet en cause, le modifie ou le refuse et le dépasse²⁷⁹ ». Il n'est donc pas évident que l'auteur puisse imaginer l'essence d'une tragédie de nature exceptionnelle et de la traduire sans la dénaturer.

²⁷⁸ Pour le cas de Boubacar Boris Diop, ces limites peuvent surtout être liées au facteur de la distance qui le sépare de l'événement auquel il n'a pas assisté ou participé, bien qu'il ait pris soin de visiter le pays et d'y séjourner pendant quelques mois.

²⁷⁹ Charlotte Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque*, op. cit., p. 41.

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'objectif de cette thèse était d'étudier le sens d'une mémoire fondée sur le médium de la fiction romanesque. En d'autres termes, il était question d'examiner dans quelle mesure le roman mérite d'être considéré comme un médium de construction et de transmission de la mémoire de la violence. Il s'agissait d'analyser le phénomène de la violence et de la mémoire dans le roman africain francophone contemporain. Dans le cadre de la littérature africaine, l'écriture romanesque semble avoir été, depuis la fin de la colonisation, un outil privilégié pour la construction et la transmission de la mémoire de la violence. L'esprit de notre recherche consistait donc à étudier comment le roman africain est capable de rendre compte des événements tragiques qui ont marqué l'histoire du continent africain lors des dernières décennies.

À ce sujet, nous avons la même conviction que Giorgio Agamben et Charlotte Waldi²⁸⁰ à propos de la possibilité de dire l'indicible. Il nous semblait que la fonction d'une œuvre littéraire n'est pas de restituer le passé tel qu'il s'est passé, mais plutôt d'en faire une représentation permettant au lecteur d'avoir une image des événements du passé. Par ailleurs, il nous paraît que la capacité d'un roman à s'acquitter de cette tâche repose sur le choix de la forme, sur le travail de construction des personnages ainsi que sur les stratégies discursives mises en œuvre par un auteur selon ses compétences et son objectif. Notre recherche a donc eu pour mission la vérification de cette hypothèse, une opération qui, en dehors d'une lecture attentive des œuvres choisies, nous était quasi impossible. L'enjeu d'une telle démarche était de dégager, par la suite, les points pertinents de convergence et de divergence entre

²⁸⁰ Giorgio Agamben, *Homo Sacer III. Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, op. cit.
Charlotte Waldi, *Le génocide dans la fiction romanesque*, op. cit.

les éléments constitutifs de notre corpus. Cela étant, après l'étude de la fonction sociale des personnages, nous avons procédé à l'analyse des modalités de construction du texte (la structure narrative, les formes poétiques déployées) tout en essayant d'explorer le lien entre la structure poétique romanesque et la réalité historique de la violence. L'analyse en question visait à montrer de quelle manière les formes poétiques participent à la construction et à la transmission de la mémoire de cette violence.

Sur le plan des formes de la violence, notre recherche nous a permis de remarquer que la plupart des formes développées par Roger Dadoun²⁸¹ sont représentées dans le roman africain francophone contemporain et que, parfois, elles peuvent entrer en connexion pour rendre la nature d'une violence beaucoup plus complexe. C'est le cas du génocide où torture, viol, mutilation, assassinat et massacre se croisent au rendez-vous de la mort. C'est aussi le cas de la prison de Tazmamart, où le système de la mort lente convoque une multitude de pratiques de la violence. Et comme le signale Roger Dadoun, la guerre semble être la forme la mieux indiquée pour traduire le caractère multiple de la violence, ce que nous avons pu constater à travers les romans analysés, hormis *Cette aveuglante absence de lumière* qui est une mise en fiction de l'univers carcéral. Par ailleurs, l'omniprésence de la guerre nous a paru comme un élément déterminant de la littérature du sang. Ahmadou Kourouma et Yasmina Khadra nous invitent à voir en quoi la guerre peut se faire valoir comme un carrefour de la violence.

Défenseur de la cause des enfants-soldats, Ahmadou Kourouma expose les sources profondes de la guerre, les dégâts qu'elle occasionne et le sort des enfants qui y participent. Par la même occasion, il condamne, avec humour et lucidité, les maîtres et les protagonistes de la guerre qu'il considère comme responsables du chaos créé par les guerres tribales du Libéria et de la Sierra-Léone. Il passe en revue les différentes figures de la violence qui sont au cœur de ces deux conflits : assassinats politiques, massacres, mutilations, viols, pillages, etc. Il place, au centre de cette violence, l'enfant-soldat qui apparaît comme un objet d'exploitation pour les maîtres de la guerre. Fidèle à la conception du roman réaliste et témoin de son temps²⁸², il décrit la réalité du banditisme politique qui fait de la violence un mode de vie.

En tant qu'observateur de la société algérienne, Yasmina Khadra a repris la même thématique pour présenter au monde le rôle du mouvement intégriste dans le déclenchement d'une guerre civile caractérisée par la dimension triangulaire du terrorisme. La complexité de cette guerre se situe, d'une part, au niveau de l'implication dans le conflit de toutes les composantes de la société algérienne et, d'autre part, au niveau de la diversité des formes de violence qui la composent : assassinat, viol, massacre, etc. À la différence d'Ahmadou Kourouma qui dénonce la violence et la brutalité de tous les acteurs du conflit (maîtres de la guerre et hommes

²⁸¹ Roger Dadoun, *La violence : Essai sur l'« homo violens »*, op. cit., p. 8-9.

²⁸² Azo Vauguy le considère comme tel, en se basant sur ses propres paroles : « Je ne suis pas un écrivain engagé dans la mesure où être engagé veut dire qu'on prend parti. Or, moi, je présente les choses comme elles se passent. Si vous voulez, je suis engagé pour la vérité ». Le même critique ajoute qu'il apporte sa part de fiction aux réalités qui marquent le quotidien du continent africain et qu'il est l'un des écrivains africains qui porte un regard très critique sur les régimes politiques du continent. Voir à ce sujet l'article d'Azo Vauguy, « L'écrivain Ahmadou Kourouma, un griot qui cisaille les mœurs », *Notre Voie* n° 744 du mercredi 8/11/2000. Site web : www.africaonline.co.ci/AfricaOnline/infos/notrevoie/744ACCI.HTM 02/07/02. p.1.

politiques), Yasmina Khadra ne vise qu'un côté, à savoir les intégristes qu'il accuse indirectement d'être responsables d'une guerre si dévastatrice.

Tahar Ben Jelloun traite également une forme de violence qui, sans être rattachée à la guerre, prend la forme d'une violence qualitative caractérisée par « des méthodes économiques et chirurgicales » utilisées pour tuer à petit feu les auteurs d'un attentat organisé contre le roi marocain Hassan II. Il s'agit d'une violence qui se fait à l'intérieur d'une prison où les opposants politiques marocains sont assujettis à la peine d'une mort lente. Avec ce type de châtiment, Tahar Ben Jelloun nous présente la prison comme un carrefour où se croisent la terreur et autres figures de la violence.

L'aspect multiple de la violence se fait nettement remarquer avec le génocide, la forme extrême de la violence. Dans son récit, *Murambi, le livre des ossements*, Boubacar Boris Diop nous montre plusieurs figures de la violence dont l'ensemble constitue le génocide. Signalons que la guerre demeure la forme de violence la plus dominante dans les romans faisant objet de cette étude.

Le défi des auteurs était, entre autres, de faire une représentation permettant de transmettre au lecteur la mémoire de ces formes de violence. Des divergences se font aussi remarquer à ce niveau dans la mesure où chacun a sa manière propre de représenter des événements sanglants et de transmettre leur mémoire. Rappelons qu'en dehors de l'espace et de la temporalité, il est impossible de procéder à la restitution du passé et que ces deux paramètres sont déterminants pour le travail de la

mémoire, d'où la nécessité, pour nous, d'insister sur le traitement de l'espace et de la temporalité dans le récit.

Les analyses de l'espace et de la temporalité nous ont conduits à mettre en évidence le rôle incontournable qu'ils jouent dans la construction et la transmission de la mémoire. En effet, le temps et l'espace constituent un support matériel fondamental pour l'organisation du travail de la mémoire. L'intégration de la mémoire dans la temporalité se réalise à partir des indications temporelles qui renvoient au temps historique et au temps de la narration. Les catégories reliées au temps de la narration (les catégories grammaticales) sont généralement construites autour de trois temps : le présent, le passé simple et l'imparfait. Ces deux derniers marquent un rapport au passé, un rapport qui est la base même de la mémoire fondée sur le paradigme de la présence de l'absent. En plus de servir de référence historique, les catégories temporelles jouent un rôle imminent dans le déclenchement du travail de remémoration des événements. Aussi, dans tous les récits que nous avons analysés, la fonction temporalisante de la mémoire qui se manifeste à travers les catégories grammaticales et verbales, est marquée par les indications temporelles en rapport avec le temps historique et permettant ainsi d'ancrer le texte dans le réel.

L'intégration de la mémoire dans l'espace se fait à partir de deux catégories de lieux convoqués dans le récit : l'espace rural et l'espace urbain. Ce dernier est le plus représenté dans les récits que nous avons étudiés. L'espace rural se présente comme le théâtre des massacres de la population dans le cadre des guerres civiles où la rébellion opère à partir des maquis. Les différentes catégories de l'espace

participent au fonctionnement de l'histoire et apparaissent comme un support spatial de la mémoire de la violence. D'une façon générale, on peut noter qu'il y a une mémoire spécifique de la violence, rattachée à chaque quartier évoqué. Ainsi, Murambi évoque la mémoire d'un génocide tandis que Tazmamart convoque le souvenir d'une violence carcérale²⁸³ ». La ville est la cible des violences les plus atroces, car c'est elle qui attise davantage la soif des belligérants. L'espace rural qui englobe le village et la forêt apparaît comme un lieu de mémoire des actes de violence perpétrés contre des populations sans défense et comme le fief des maquisards pour qui la ville capitale constitue l'objet de quête.

Dans tous les textes du corpus, la construction de l'espace est essentiellement fondée sur la convocation des noms de lieux en rapport avec les entités géographiques attestées comme telles. La construction du temps historique, elle, se fait à partir du système de datation faisant référence à la réalité historique. En plus des noms de lieux, les descriptions des lieux marqués par la violence permettent au lecteur d'imaginer celle-ci et/ou de s'en souvenir non pas « en l'air », de façon abstraite, mais concrètement pour ainsi dire, grâce à cet ancrage dans le lieu. La représentation du temps et de l'espace constitue donc un mode de construction et de transmission de la mémoire de la violence.

²⁸³ Il s'agit, selon les termes de Nancy Dolhem, d'une mémoire de « l'horreur et de l'abomination » : « Le mot "Tazmamart" est désormais synonyme d'horreur et d'abomination. Il désigne un bagne-mouroir où furent enfermés, de 1973 à 1991, 58 militaires qui avaient participé - de manière secondaire, car les responsables principaux furent fusillés - à deux attentats contre le roi Hassan II du Maroc ». Voir à ce propos « Tazmamart cellule 10 par Ahmed Marzouki », commentaire critique que Nancy Dolhem fait du livre *Tazmamart cellule 10* d'Achmed Marzouki. Site web : www.bibliomonde.com/pages/fiche-livre.php?id_ouvrage=52 2005-10-11, p.1. »

Au niveau de l'écriture, notre recherche nous a fait constater que pour construire et transmettre une mémoire de la violence, voire même celle de l'indicible, le romancier n'a pas besoin de recourir à des techniques littéraires spécialisées. Il se sert des formes discursives ordinaires qu'il travaille pour les adapter au contexte ou à la nature de l'événement. Ce constat revient à confirmer l'affirmation de Rachel Ertel (1993 : 10) reprise par Michael Rinn qui précise que « quoi qu'on fasse, quoi qu'on dise, on est amené à se servir de formes d'expressions préexistantes pour dire un cataclysme sans précédent²⁸⁴ ». Quant à la remarque de Robert Antelme²⁸⁵ concernant les difficultés de combler la distance qui sépare le langage habituel de l'expérience du génocide, on peut dire que c'est à travers le travail d'adaptation des stratégies discursives à la nature de l'événement que l'écrivain tente de résoudre ce problème.

Sur le plan de la forme, nous avons remarqué que la structure narrative d'une partie des œuvres analysées est construite sous le modèle du récit homodiégétique et que celle d'une autre partie suit le modèle de la poly-narration. Ahmadou Kourouma est l'un des auteurs qui ont choisi le modèle du récit homodiégétique étant donné que, dans *Allah n'est pas obligé*, l'histoire est racontée par l'un des personnages, Birahima, dont la médiation est apparente du début à la fin de l'histoire. Ce type de récit a pour avantage de placer le narrateur dans une position de témoin direct des événements qu'il raconte, un témoin qui porte un jugement de valeur sur le monde et qui produit des réactions variées chez le lecteur.

²⁸⁴ Michael Rinn, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Delachaux, 1998, p. 24.

Tahar Ben Jelloun a opté pour la même forme de récit, ce qui l'a conduit à écrire *Cette aveuglante absence de lumière* en donnant à Salim la fonction de raconter l'histoire du début à la fin. Cependant, il est à signaler la présence de dialogues qui semblent interrompre la voix du narrateur qui, malgré tout, reste le fil conducteur du récit. Ce choix amène le lecteur à se sentir devant une modalité de témoignage où le narrateur raconte les événements auxquels il a participé. Sur le plan thématique les deux récits partagent le même motif de la violence, mais le contexte et la nature de l'événement ne sont pas les mêmes dans les deux cas. *Allah n'est pas obligé* s'inscrit dans le cadre d'une guerre où les enfants sont impliqués comme combattants, tandis que *Cette aveuglante absence de lumière* est un récit d'une violence atroce subie par un certain nombre de détenus. Dans les deux cas, la dimension homodiégétique du récit permet aux narrateurs de transmettre une mémoire d'une forme de violence où il est, souvent, question d'une expérience qu'ils ont vécue.

Yasmina Khadra et Boubacar Boris Diop ont opté pour des récits construits sur le modèle narratif de la poly-narration. Rappelons, cependant, que dans *À quoi rêvent les loups* de Yasmina Khadra, l'un des narrateurs est un personnage du récit qui raconte l'histoire d'une expérience qu'il a vécue. L'intervention d'un narrateur inconnu, extérieur à l'histoire, a pour objectif d'évaluer les actes de violence commis par Nafa Walid, le narrateur principal, qui apparaît comme la figure emblématique de la violence dans la guerre civile d'Algérie. Le choix du narrateur inconnu vise ici à créer un effet de crédibilité dans le cas d'une situation où l'autoévaluation d'un

²⁸⁵ Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris Gallimard, 1991, p. 9, cité par Michael Rinn, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, op. cit., p. 24.

criminel de haut niveau aurait pu constituer l'objet d'une mise en doute. On aurait dû faire la même chose pour parler des actes de violence perpétrés par Birahima dans *Allah n'est pas obligé*, mais vue l'absence de ces actes²⁸⁶, la forme homodiégétique semble convenable au récit. Dans *Murambi, le livre des ossements*, vu la nature et l'ampleur du drame, la forme homodiégétique a semblé inadéquate pour raconter l'histoire des événements couvrant la totalité du pays. Pour un seul narrateur, il aurait été difficile de savoir ce qui s'est passé dans les différentes régions touchées par l'événement, d'où le choix de création d'une chaîne de transmission d'informations, en tant que mode de transmission de la mémoire de cette violence.

La dimension polymorphe du roman s'est avérée, pour différents auteurs, comme une opportunité permettant de varier les moyens de construire et de transmettre la mémoire de la violence. Cette opportunité se traduit par l'intérêt que les auteurs ont trouvé dans la mise en œuvre de la polyphonie énonciative et des pratiques intergénériques. Ces pratiques littéraires occupent une place de choix chez Tahar Ben Jelloun et Boubacar Boris Diop. Dans *Cette aveuglante absence de lumière*, Tahar Ben Jelloun met en jeu le discours direct sous forme de dialogue et le discours rapporté sur le mode indirect afin de favoriser l'intervention directe des personnages dans la narration. Ainsi, les points de vue sont partagés à travers la voix de ces derniers, ce qui semble créer un effet de vraisemblance pouvant permettre au lecteur de s'associer aux sentiments des personnages. Chez le même auteur, l'usage du dialogue apparaît comme une stratégie de lutte pour la survie dans ce sens qu'il a

²⁸⁶ Birahima ne raconte que les actes de violence commis par les autres et, à ce niveau, il ne parle de lui-même que dans le cadre général, en se servant du pronom personnel « nous ».

servi, pour les détenus de Tazmamart, de moyen de communiquer au monde la violence qu'ils ont subie. Ce genre de discours leur a permis de lutter contre la dépression et le traumatisme en partageant leurs sentiments et en exprimant la situation alarmante dans laquelle ils se trouvaient. Quand, par exemple, Wakrine lance un appel à ses camarades pour qu'ils restent éveillés face à la menace des scorpions introduits dans leurs cellules, le discours qu'il tient sous forme de dialogue fait voir la situation dramatique que vivent les détenus du bagne en question. Le dialogue a donc permis à chacun des prisonniers de partager avec les autres sa douleur et ses sentiments, ce qui contribue à exprimer l'ampleur de la violence à laquelle ils ont été confrontés. Le dialogue apparaît ainsi comme une démarche narrative permettant de toucher la sensibilité du lecteur et de lui transmettre la mémoire d'une telle violence.

Chez Boubacar Boris Diop, l'usage du dialogue se présente comme une possibilité offerte aux personnages pour communiquer au monde les expériences qu'ils ont vécues pendant la tragédie rwandaise de 1994. Ce type de discours a contribué à la création d'une chaîne de transmission de la mémoire du génocide. Comme on peut le constater, les deux récits partagent le fait qu'ils font une représentation des événements qu'il est difficile de communiquer à travers la voix d'un seul narrateur vu leur complexité.

Le dialogue et le discours rapporté sur le mode indirect constituent les principales marques de la polyphonie énonciative permettant aux personnages de rapporter l'histoire des événements auxquels ils ont assisté. Les deux formes de

discours présentent l'avantage d'ouvrir au lecteur l'accès à la pensée des personnages et de l'associer à leurs sentiments les plus secrets. Chez Tahar Ben Jelloun, le dialogue est davantage utilisé pour exprimer les pensées et les sentiments des prisonniers, tandis que le discours rapporté sur le mode direct est spécialement mis en œuvre pour introduire dans le récit le dire des gardes qui traduit le sentiment de mépris et d'agressivité qu'ils manifestent à l'égard des détenus. Ce discours permet au lecteur de lire les pensées des gardes et de mieux comprendre l'esprit de violence qui les anime, et comme il est aussi utilisé pour exprimer le dire des détenus, il donne à imaginer le niveau de souffrance qui résulte de cette violence. D'une façon générale, le discours rapporté sur le mode direct donne au lecteur l'impression d'avoir un accès direct aux paroles et aux pensées des personnages. Le discours rapporté sur le mode indirect se manifeste davantage chez Boubacar Boris Diop, dans *Murambi, le livre des ossements*, où le mode du reportage constitue l'une des techniques discursives pour représenter la violence.

Au niveau de la dynamique intergénérique, notre recherche nous a permis de constater que les pratiques intergénériques peuvent servir de canaux de transmission d'une violence difficilement communicable. Ce constat nous vient essentiellement de l'analyse de *Murambi, le livre des ossements* et de *Cette aveuglante absence de lumière*. Chez Tahar Ben Jelloun, la mise en jeu de cette pratique littéraire pourrait se justifier par la nature complexe des figures de violence qui entretiennent le processus d'une mort lente destinée aux détenus de Tazmamart. En intégrant, dans son récit, le discours épistolaire, le conte, la poésie et la prière pour soulager ces prisonniers, l'auteur réussit à toucher la sensibilité du lecteur en lui communiquant la profondeur

de la douleur ressentie par ces derniers. Boubacar Boris Diop a eu, lui aussi, recours à l'intergénéricité pour créer de nouvelles voies de communication en vue de transmettre au lecteur la mémoire d'un événement indicible. Les trois formes de discours (discours épistolaire, récit historique, chanson) qui constituent la dimension intergénéricité de *Murambi* permettent au lecteur d'accéder aux pensées des personnages.

Pour la plupart des ouvrages analysés, la distanciation ironique a joué un rôle important en ce qui concerne notamment l'évaluation morale des personnages et des protagonistes de l'histoire. C'est ainsi que chez Ahmadou Kourouma, le jeu de l'humour et de la lucidité qui, au départ, produit une sensation de plaisir chez le lecteur, devient une voie de montrer l'autre face du monde en effectuant une évaluation morale de la société. Grâce à ce jeu de détournement, le narrateur se fait un complice malin du lecteur et l'invite à prendre au sérieux l'ampleur du problème soulevé. Pour sa part, Yasmina Khadra a su manier le jeu de l'ironie pour tourner en dérision le discours idéologique du muphti qui reflète l'idéologie intégriste. La dimension ironique de ce discours permet au lecteur de comprendre le fondement utopique d'un projet de révolution qui a mis le pays à la dérive. De ce côté, Boubacar Boris Diop a mis à profit la technique discursive de la double énonciation pour évaluer, en créant des contrastes, le dire de certains personnages. Cette technique lui a permis par exemple d'émettre sa position sur les propos tenus par les personnages représentant la catégorie des bourreaux. Dans l'ensemble, la technique narrative de la distanciation ironique permet au lecteur de mieux comprendre le point de vue du

narrateur. Il s'agit d'un moyen détourné de dévoiler la position axiologique du narrateur, ce qui peut influencer la position du lecteur vis-à-vis de la cause présentée.

La description est l'une des stratégies discursives communes à tous les romans de notre corpus. La raison de son omniprésence serait que décrire est une façon de montrer, et que la nature de la violence se fait mieux comprendre quand elle est montrée. L'étude de la technique de la description s'est penchée sur les personnages, l'espace et plus particulièrement sur le corps. Aucun ouvrage n'a échappé à la représentation du corps dans la mesure où celui-ci se veut être un support matériel de la violence.

Chez Boubacar Boris Diop, le corps est décrit comme un objet de profanation, d'enfouissement et comme une marque indélébile de la folie meurtrière. La profanation du corps se traduit par la nature des armes utilisées pour le dépecer, le viol quelquefois collectif ou ponctué par la mise à mort de la victime. À cela s'ajoute le traitement innommable faisant du corps la proie des vautours, des chiens et d'autres animaux de la nature. Les ossements exposés dans différents sites du génocide donnent au corps le statut de marque indélébile de la violence limite. Indissociable²⁸⁷ de la violence physique, la violence psychique, présente dans certains romans du corpus, fait du corps un objet d'enfouissement. Cet aspect se manifeste dans *Murambi* à travers les cicatrices émotionnelles relatant les séquelles du génocide

²⁸⁷ Hélène Frappat souligne le caractère indissociable de ces deux types de violence : « L'opposition entre violence physique et morale, violence corporelle et psychique n'est décisive qu'en apparence : elle se révèle plus superficielle qu'essentielle car il est impossible d'isoler chacune de ces deux espèces de violence dans un domaine propre, séparé de l'autre » (*La violence, op. cit.*, p. 14).

chez certaines victimes de cette tragédie. La description du corps a le pouvoir d'apitoyer le lecteur, de le choquer, de l'émouvoir. Le corps est « pathétique » et se grave dans la mémoire.

Yasmina Khadra nous présente le corps sous sa forme physique et symbolique. La représentation symbolique du corps fait de la ville d'Alger un corps en plein travail. L'image symbolique qui en ressort est en rapport avec la situation douloureuse qu'a vécue Alger dès le déclenchement du désastre orchestré par le mouvement intégriste. Ce corps symbolique est porteur des marques de la violence qui se traduisent par les douleurs de l'enfantement d'un « monstre ». Sous sa forme physique, le corps est représenté en tant que porteur des traces permettant de déclencher le souvenir de la menace intégriste.

Ahmadou Kourouma décrit le corps comme un support des traces de la violence qui se manifestent par les amputations, les massacres, le viol des femmes et les pratiques du cannibalisme. Cela permet au lecteur d'avoir une image de la violence qui a saccagé le Libéria et la Sierra Léone, et de comprendre le sort des enfants impliqués dans le conflit en tant qu'acteurs et victimes de la violence.

Tahar Ben Jelloun nous fait voir le corps comme un lieu de mémoire de la douleur et des diverses manifestations de la méchanceté de l'être humain obsédé par le plaisir de faire souffrir ses adversaires. L'effusion du sang, la dégradation et le pourrissement du corps dus à la rigueur du grand froid, aux maladies et aux tortures

de toute forme sont quelques-unes des marques de la violence qui, dans *Cette aveuglante absence de lumière*, traversent la mémoire et l'imagination du lecteur.

Dans l'ensemble, la représentation du corps a mieux permis aux différents auteurs de traduire la nature de l'événement et le niveau de violence qui l'a marqué. Il a ainsi servi d'instrument efficace pour la construction et la transmission de la mémoire de la violence, ce qui fait de lui un support et une trace matérielle de la violence.

Il serait difficile de chercher à reprendre ici toutes les stratégies discursives qui ont servi à la construction et à la transmission de la mémoire de la violence. À la lumière de cette étude, nous pouvons déduire que la capacité d'un auteur à rendre le discours romanesque porteur de l'expérience du sang, de l'horreur et de la douleur repose en grande partie sur la façon dont il choisit et travaille ses techniques poétiques. C'est à ce niveau que se manifeste la nature socio-esthétique d'une œuvre d'art, dans ce sens que comme le souligne Michel Zeraffa, « la forme est opératoire, elle est travail sur le réel²⁸⁸ ». Cependant, comme l'exprime Joël Candau, la conduite du récit n'étant jamais une pure reproduction de l'événement absent mais un acte de création²⁸⁹, l'écrivain ne cherche pas à faire une reconstitution exhaustive des événements du passé, mais plutôt à en déterminer les aspects essentiels dont il fait la transposition par le biais de l'écriture. Cela est dû au fait que, comme le mentionne Michael Rinn en parlant de la représentation du génocide, « la vérité historique des

²⁸⁸ Michel Zeraffa, *Roman et société*, op. cit., p. 56.

²⁸⁹ Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, op. cit., p. 104.

événements ne peut pas être reconstituée²⁹⁰ ». En faisant référence à Yves Bonnefoy²⁹¹, il place au niveau de la vraisemblance la capacité d'une œuvre d'art à dire le génocide. C'est à partir de cet aspect de vraisemblance que le lecteur sera en mesure d'imaginer la nature de l'événement et d'en garder une certaine image dans sa mémoire. Chaque écrivain va tenter de faire un travail d'écriture afin d'atteindre cet objectif. Même si les auteurs puisent dans une même réserve linguistique, il n'en demeure pas moins que chacun fait un choix de la forme et des techniques discursives qui se prêtent mieux à ses aspirations. Le choix de ces techniques est essentiel pour imprimer les traces de la violence dans une œuvre d'art. Les différentes traces que comporte le roman se présentent comme un moyen de communication dans ce sens qu'elles deviennent des catalyseurs de mémoire. Le roman, porteur de ces traces de la violence, devient ainsi un effecteur de mémoire. L'opération de construction et de transmission de la mémoire repose sur des techniques narratives susceptibles d'avoir un impact tangible sur la mémoire et l'imagination du lecteur. C'est donc à la critique de détecter ces techniques et d'examiner comment l'auteur les manipule pour qu'elles produisent des effets variés chez le lecteur. Il faut par exemple déterminer le rôle du temps et de l'espace dans la construction et la transmission de la mémoire et voir comment fonctionne la médiation de l'imaginaire face aux diverses formes poétiques déployées par l'écrivain.

L'étude comparative de l'écriture des différents auteurs a suscité en nous la curiosité de savoir si à chaque forme de violence sont rattachées des formes

²⁹⁰ Michael Rinn, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, op. cit., p. 32.

discursives spécifiques ou si celles-ci changent selon l'espace géographique qui a donné naissance à l'œuvre. Nous avons constaté qu'il n'y a pas de formes discursives particulières destinées à une zone géographique déterminée ou à une quelconque forme de la violence. Les divergences qui peuvent apparaître proviennent du travail de l'auteur, qui consiste à adapter les formes discursives à la nature de l'événement. Par contre, on peut remarquer un certain rapprochement de techniques discursives entre les auteurs provenant des régions différentes. On trouve par exemple qu'au niveau des formes poétiques, il y a beaucoup de convergences entre *À quoi rêvent les loups* et *Murambi, le livre des ossements* : forme hybride du récit (combinaison du mode du raconter et de celui du montrer), prédominance des dialogues et des discours rapportés, la distanciation ironique, l'amplification par répétition, etc. La forme hybride du récit et la prédominance des dialogues visent à créer une variété de canaux de communication dans le récit. Les pratiques de l'intérogénéricité, qu'on ne trouve pas chez Yasmina Khadra mais qu'on rencontre chez Boubacar Boris Diop et Tahar Ben Jelloun, contribuent également à la création des canaux de transmission de la violence. À part la représentation du corps, du temps et de l'espace qui est omniprésente dans tous les textes du corpus, les autres techniques littéraires sont partagées par certains auteurs et pas par tout le monde. L'omniprésence du corps, du temps et de l'espace est justifiée par leur caractère indispensable dans la représentation de la violence. La variété des pratiques littéraires vise à créer des nouvelles voies de communication ou à appuyer une idée. L'effort de recherche d'une multiplicité de voies de communication détermine la complexité de l'événement à

²⁹¹ *Ibid.*, p. 32 : « Pourtant, selon Yves Bonnefoy, la vérité artistique peut rendre vraisemblable le génocide »

communiquer. Avec l'analyse de *Murambi*, on constate que l'auteur a fourni un effort particulier pour varier les voies de communication à travers le recours à la variation ou à l'hybridation des formes poétiques.

En ce qui concerne l'étude de la mémoire de la violence, dans l'avenir, il serait intéressant d'établir un rapprochement entre l'écriture mémorielle de la violence, et du génocide en particulier, dans le contexte africain et dans le contexte occidental. L'intérêt d'une telle démarche serait de permettre à la critique de scruter les éléments de divergences et de convergences sur le plan des formes littéraires mises en œuvre pour la construction et la transmission romanesques de la mémoire de la violence dans les deux contextes.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus étudié

KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

DIOP, Boubacar Boris, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000.

TAHAR, Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001.

YASMINA, Khadra, *À quoi rêvent les loups*, Paris, Julliard, 1999.

II. Corpus évoqué

BOUREQUAT, Ali, *Dix-huit ans de solitude, Tazmamart*, Paris, Michel Lafond, 1993.

KANE, Hamidou, *L'aventure ambiguë*, Paris Julliard, 1961.

KOUROUMA, Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 2001 (1970).

MARZOUKI, Ahmed, *Tazmamart cellule 10*, Paris-Méditerranée, 2001.

MUDIMBE, Valentin-Yves, *Entre les eaux*, Paris, Présence africaine, 1986 (1973).

OUOLOGUEM, Yambo, *Le devoir de violence*, Paris, Le Serpent à plumes, 2003.

SEMBÈNE, Ousmane, *Vehi-Ciosane ou Blanche-genèse : suivi du Mandat*, Paris, Présence africaine, 1989 (1966).

SONY, Labou Tansi, *Les yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988.

III. Ouvrages et articles critiques sur le corpus

BORGOMANO, Madeleine, *Ahmadou Kourouma : le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan, 1998.

-----, « La place des savoirs dans l'oeuvre de Kourouma », dans *Notre Librairie* n° 144, avril-juin 2001, p. 9-15.

CINGAL, Guillaume, « *Allah n'est pas obligé* : impression de lecture », *Le Matricule des Anges* du 29 janvier 2001, p. 8.

NANCY, Dolhem « *Tazmamart cellule 10* par Ahmed Marzouki », *Le Monde diplomatique*, février 2001, p. 31.

GASSAMA, Makhily, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, Karthala, 1995.

HALEN, Pierre, « Écrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994. Quelques enjeux », *Études littéraires africaines*, n°14, 2002, p. 20-31.

KABISSA-FAHAMU, Newsletter, « Algérie : Yasmina Khadra révèle son identité », *Le Monde* du 12 janvier 2001.

RÜF, Isabelle, « L'imposture des mots de Yasmina Khadra » (Notes de lecture : critique de biographie), dans *Temps des Livres* (Revue de critiques littéraires), Genève, Le 23 février 2002.

SEMUJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain : éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.

-----, « Les méandres du récit du génocide dans *L'ainé des orphelins* », *Études littéraires*, Volume 35, n°1, hiver 2003, p. 101-115.

-----, *Origins of the Rwandan Genocide*, New York, Humanity Books, 2003.

STRAINCHAMPS, Bernard, « Interview de Yasmina Khadra », Interview réalisée à Paris au Salon du livre 2001.

SYLVAIN, Marcellin, « Rwanda : mémoire d'un génocide. Le partage du deuil », propos recueillis dans *L'interdit*, novembre 2000, p. 1-2.

-----, « Rwanda : mémoire d'un génocide. Deuxième partie. Confier sa mémoire à un livre, propos recueillis dans la revue *L'interdit*, décembre, 2000.

VAUGUY, Azo, « L'écrivain Ahmadou Kourouma, un griot qui cisaille les mœurs », *Notre Voie* N° 744, novembre 2000.

VOLET, Jean – Marie, « À l'écoute de Boubacar Boris Diop, écrivain » : entretien avec Boubacar Boris Diop, recueilli dans *Mots pluriels* N° 9, 1999.

Algeria Interface de février 2002, « L'écrivain célèbre Yasmina Khadra parle de son dernier livre, *L'imposture des mots* : La dernière explication de l'écrivain », compte rendu de l'interview d'Interface avec Yasmina Khadra, Paris, le 07 février 2002.

IV. Revue critique sur le roman africain et maghrébin

BÉIDA, Chikhi, *Littérature algérienne : désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997.

COQUIO, Catherine, *Rwanda. Le réel et les récits*, Paris, Belin, 2004.

DELAS, Daniel, *Voix nouvelles du roman africain*, Paris, Université Paris X, 1994.

JOPPA, Francis Anani, *L'engagement des écrivains africains noirs de langue française*, Sherbrooke, Naaman, 1982.

KONÉ, Ahmadou, *Des textes oraux au roman moderne : études sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993.

LOCHA, Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala, 1986.

MBANGA, Anatole, *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. Systèmes d'interaction dans l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1996.

NDIAYE, Christiane, *Danses de la parole. Études sur les littératures africaines et antillaises*, Paris, Nouvelles du Sud, 1996.

NKASHAMA, P. Ngandu, *Écritures africaines et discours littéraires. Études sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989.

-----, *Comprendre la littérature africaine écrite en langue française*, Paris, Saint – Paul, 1979.

TCHEUYAP, Alexie, « Écrire rouge. De la guerre perpétuelle en Afrique francophone », *Études littéraires*, vol. 35 n° 1, Hiver 2003, p. 7-10.

V. Ouvrages et études théoriques

1- Histoire, mémoire et sociologie de la littérature

ABLAMOWICZ, Aleksander, « Réalité historique, création romanesque et identité nationale : Pologne et Québec », dans Jean Bessière (dir.), *Récit et histoire*, Paris, PUF, 1984, p. 203-212.

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer III. Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, Paris, Payot et Rivages, 1999.

- BENREKASSA, Georges, « Le typique et le fabuleux. Histoire et roman dans *La vie de mon père* », *Revue des sciences Humaines*, n° 172, vol. 4, 1978, p. 31-56.
- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1963.
- BESSIÈRE, Jean (dir.), *Récit et histoire*, Paris, PUF, 1984.
- CANDAU, Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, PUF, 1996.
- CERTEAU, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- CHANDERNAGOR, Françoise, Claude Grimmer et Orlando de Rudder, « Questions à la littérature II : quand l'historien se fait romancier », *Le Débat*, n° 56, septembre-octobre 1989, p. 17-36.
- DELEUZE, Gilles, *Henri Bergson. Mémoire et vie*, Paris, PUF, 1957.
- ESCARPIT, Robert & al., *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970.
- FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.
- FAYOLLE, Roger, *La critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1964.
- GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, PUF, 1952.
- KERMODE, Frank, « Novel, History and Type », *Novel*, 1, 1968, p. 231-238.
- KOSSELLECK, Reinhart, *L'expérience de l'histoire*, Paris, seuil/Gallimard, 1997.
- LANDES, S. David & al., « L'historien et le romancier », *Le Débat*, n° 54, mars-avril 1989 : « Questions à la littérature I : quand l'historien se fait romancier », p. 144-166.
- LAVABRE, Marie-Claire, « Entre histoire et mémoire : à la recherche d'une méthode », dans Jean-Clément Martin (dir.), *La guerre civile : entre Histoire et Mémoire*, Actes du colloque tenu dans la ville de La Roche-sur-Yon, en Vendée, octobre 1994, Nantes, Ouest Éditions, 1995, p. 39-46.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972.
- LUKACS, Georges, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965.

MACRON, Emmanuel, « La lumière blanche du passé. Lecture de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, de Paul Ricoeur », *Esprit*, n° 266-267, août-septembre 2000, p. 16-31.

MONGIN, Olivier, « Les discordances de l'histoire et de la mémoire », *Esprit*, n° 266-267, août-septembre 2000, p. 6-15.

NORA, Pierre (dir.), « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », *Les lieux de mémoire, I, La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. VII-XLII.

POMIAN, Krzysztof, « De l'histoire, partie de la mémoire, à la mémoire, objet de l'histoire », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 1, janvier-mars 1998, p. 63-110.

REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991.

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

-----, « La marque du passé », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 1, janvier-mars 1998, p. 3-31.

-----, *Temps et récits*, Tome 1, Paris, Seuil, 1983.

ROBIN, Régine, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Le Préambule, 1989.

ROBIN, Régine & ANGENOT, Marc, *La sociologie de la littérature*, Montréal, Ciadest, 1993.

ROUBAUD, Jacques et Bernard Maurice, *Quel avenir pour la mémoire ?* Paris, Gallimard, 1997.

ROUSSO, Henry, *La hantise du passé*, Paris, Éditions Textuel, 1998.

TAOUFIK, Adohane, « Les cicatrices dans l'âme des migrants », in *Les cicatrices des plaies pensées ?* Table ronde organisée à l'École des Hautes Études en sciences sociales, du 19 au 20 mars 2001.

TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.

TREMBLAY, Francis, *La fiction en question*, Montréal, Balzac-Le griot éditeur, 1999.

ZERAFFA, Michel, *Roman et société*, Coll. Sup., Paris, PUF, 1976.

ZIMA, V. Pierre, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard Éditeur, 1985.

2- Poétique et poétique de la mémoire

ANGENOT, Marc, Jean Bessière & al. (dir.), *Théorie littéraire : problèmes et perspectives*, Paris, PUF, 1989.

ARISTOTE, *La poétique*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1997.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

BOOTH, C. Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961.

CICÉRON, *De l'orateur*, Paris, Les belles lettres, 1950.

CLÉMENT, Anne-Marie, « L'intergénéricité entre prose et poésie : stratégies discursives et stratégies énonciatives », dans Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Montréal, Nota bene, 2001, p. 171-187.

DUCROT, Oswald et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1979.

DUCROT, Oswald et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.

DURRER, Sylvie, *Le dialogue romanesque : style et structure*, Genève, Droz, 1994.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1978.

GLAUDES, Pierre et Yves REUTER, *Le personnage*, Paris, PUF, 1998.

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

HUGLO, Marie-Pascale, *Métamorphose de l'insignifiant : essai sur l'anecdote dans la modernité*, Montréal, Balzac-Le Griot Éditeur, 1997.

JULLIARD, Suzanne, *Rêve et rêverie*, Paris, Librairie Hachette, 1973.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « L'ironie comme trope », *Poétique*, n° 41, février 1980, p. 108-136.

LEJEUNE, Philippe, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991.

MICHAUD, Ginette, *Lire le fragment*, Montréal, Hurtubise, 1989.

MOZET, Nicole, *Balzac au pluriel*, Paris, PUF, 1990.

OUELLET, Pierre & al. (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002.

REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Dunod, 1997.

RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, Routledge, 1983.

ROSIER, Laurence, *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Bruxelles, Duculot, 1999.

TISSSET, Carole, *Analyse linguistique de la narration*, Paris, SEDES, 2000.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

ZERAFFA, Michel, « La poétique de l'écriture », *Revue d'Esthétique*, n° 24, vol. 4, 1971, p. 384-401.

VINCENT, Diane et Sylvie DUBOIS, *Le Discours rapporté au quotidien*, Québec, Nuit blanche Éditeur, 1997.

3- Ouvrages théoriques sur la violence

BEAUFRE, André, *La guerre révolutionnaire : les formes nouvelles de la guerre*, Paris, Fayard, 1972.

BESSIÈRE, Jean & al.(dir.), *Romans et crimes*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1998.

BOUTOUL, Gaston, *La guerre*, Paris, PUF, 1973.

DADOUN, Roger, *La violence : Essai sur l'« homo violens »*, Paris, Hatier, 1993.

DERRIDA, Jacques, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999.

FOUCAULT, Michel, *surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

FRAPPAT, Hélène, *La violence*, Paris, Flammarion, 2000.

Grand dictionnaire encyclopédique Larousse, T.8 et 10. Paris, Librairie Larousse, 1985.

GROSSER, Alfred, *Le crime et la mémoire*, Paris, Flammarion, 1989.

RINN, Michael, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Delachaux, 1998.

RUSS, Jacqueline, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Bordas, 1991.

SOFISKY, Wolfgang, *Traité de la violence*, Paris, Gallimard, 1998.

WARDI, Charlotte, *Le génocide dans la fiction romanesque*, Paris, PUF, 1986.

VI. Le contexte socio-historique

BRAECKMAN, Colette, *Rwanda. Histoire d'un génocide*, Paris, Fayard, 1994.

-----, *Terreur africaine. Burundi, Rwanda, Zaïre : les racines de la violence*, Bruxelles, Fayard, 1996.

CARLIER, Omar, *Entre Nation et Jihad : histoire sociale des radicalismes algériens*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1995.

DESCHODT, Eric, « Algérie, terre blessée », dans *Lire*, magazine littéraire de septembre 1999.

Encyclopedia universalis, Vol. 13, édition 2002.

Encyclopedia universalis, Vol. 20, édition 2002.

FRANCHE, Dominique, *Généalogie du génocide rwandais*, Bruxelles, Tribord, 2004.

MARTINEZ, Luis, *La guerre civile en Algérie*, Paris, Karthala, 1998.

MBUYINGA, Elenga, *Tribalisme et problème national en Afrique noire : le cas du Kamerun*, Paris, L'Harmattan, 1989.

SEMUJANGA, Josias, *Récits fondateurs du drame rwandais. Discours social, idéologies et stéréotypes*, Paris, L'Harmattan, 1998.